

حسن بحراوي

الفن التشكيلي بالمغرب
من الرسم الفطري إلى الفن العالِم

ليست الفنون البصرية بذلك القادم الطارئ أو الحدث العابر في مجتمعات الغرب الإسلامي. وإنما هي ممارسات رسخت حضورا عضويا وعميقا في التربة المحلية منذ أقدم العصور، وتركت آثارها وطروسها في المجتمع والحضارة والإنسان عبر الاشتغال على أشياء الحياة اليومية من حلي وزرابي وخزف ومطرزات.. إلخ، أو من خلال باقي المشغولات اليدوية التقليدية التي تؤثث فضاء البيت المغاربي بوصفه بؤرة اجتماعية وإثنوغرافية. ولنا في فنون الزليج والفسيفساء والنقش على الخشب والجبص وتصميم الحدائق والمشربيات والنافورات والحمامات شاهد ما يزال قائما على عمق التأثير العربي الإسلامي، الأندلسي والمشرقي، وعلى الوفاء للجذور الماقبل إسلامية، الإفريقية والبربرية الضاربة في القدم.

ولكن الطارئ الجديد فعلا هو الفن التشكيلي بالمعنى الحديث والمعاصر للكلمة.

ليست الفنون البصرية بذلك القادم الطارئ أو الحدث العابر في مجتمعات الغرب الإسلامي. وإنما هي ممارسات رسخت حضورا عضويا وعميقا في التربة المحلية منذ أقدم العصور، وتركت آثارها وطروسها في المجتمع والحضارة والإنسان عبر الاشتغال على أشياء الحياة اليومية من حلي وزرابي وخزف ومطرزات.
لكن الطارئ الجديد فعلا هو الفن التشكيلي

فحتى تاريخ إقامة الحماية على المغب سنة 1912، لم يكن أحد من الشبيبة المغربية قد تجاوز مرحلة المشاهدة السلبية والانبهار بما كان يعرض أمام أعينهم من مناظر وصور ولوحات، هي وإن كانت مستمدة من مألوف حياتهم وصميم معيشهم، فإنها كانت تبدو غريبة حقا وحريفة النكهة بانتقالها من الحياة الهادرة في الواقع إلى الإقامة المهادنة على القماش والتسربل الزاهي بالألوان على ظاهر السند.

ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى شاب مغربي ذي خمس وعشرين سنة إسمه محمد بن علي الرباطي (1939/1861) جاء من مسقط رأسه وافدا على مدينة طنجة التي كانت أطماع الاستعمارات الأجنبية قد حوّلتها إلى مدينة دولية كوسموبوليتية. وقد أتاحت له الصدف أن يعمل طباخا لدى أحد الأثرياء الأجانب لم يكن غير الرسام الإنجليزي المسترجون لفري الذي كان قد استهوته هذه المدينة العربية ذات الإيهاب الغجري الساحر، فوقعت في

نفسه موقعا حسنا وقرر أن يحطّ بها الرحال ويبدع ماطاب له من أعمال فنية على غرار ما قام به في بقاع أخرى من العالم.

وفي أعقاب ثلاثين عاما من هذا اللقاء سيتاح لمحمد بن علي الرباطي أن يستكمل استكناه أسرار حرفة الرسم وتملكها أولا بأول، ويطلّع على خبايا هذا الفن وهو ساهم يتأمل أنامل مشغّله ومعلّمه وهي تصنع عالما من الألوان والخطوط، وتبث الحياة في كائنات ومناظر هي أقرب إليه من حبل الوريد.

وقد تمكن الرباطي ليس فقط من تعلّم الإمساك بالفرشاة، بل أصبح له في وقت وجيز أسلوبه الخاص، الفطري إلى حد ما، في التقاط مظاهر الحياة اليومية المغربية وتأثيثها بعبقرية وابتكار مشهودين بمقاييس ذلك العصر، مما سيسمح له بإقامة أول معرض له في الخارج سنة 1916 بالعاصمة البريطانية، ثم معرض ثان في فرنسا سنة 1919. فضلا عن المعارض العديدة التي تعودت الدوائر المخزنية والأهلية أن تقيمها له في الحواضر المغربية.

إلى جانب هذا الفنان الرائد تذكر مؤرخة الفنون الإيطالية طوني ماريني أسماء أخرى لعدد من الرسامين المغاربة الذين اعتمدوا على عصاميتهم ومواهبهم الفطرية لكي ينتجوا أعمالا فنية أصيلة أمثال عبد السلام بن العربي المزداد سنة 1914 بفاس وخريج ثانوية المولى إدريس بها، والجيلالي بن شلان الذي حاز معرضه الأول بمتحف الأوداية على اهتمام النقاد الأجانب سنة 1931. ومحمد المنبهي سليل العائلة المخزنية المعروفة الذي عاش في مدينة طنجة وأبدع الكثير من اللوحات التي ظل يرفض عرضها أو بيعها.

وسيبرز في مدينة مراكش، خلال الأربعينيات، فنانان فطريان سيكون لهما شأن خطير في ترسيخ خطوات الفن الحديث بالمغرب وفتحه على ممكنات جديدة تغني هذا اللون من الإبداع الوطني وتكرّسه على نحو لافت؛ وهما مولاي أحمد الإدريسي (1973/1924) الذي تعوّد في طفولته أن يرافق الرسامين الأجانب في جولاتهم إلى المواقع الأثرية بمراكش. فعنهم أخذ حرفة التصوير، وولج مغامرة الفن التشكيلي من أبوابها الواسعة. فجاب بمعارضه بقاع العالم من أقصاه إلى أقصاه، بعد أن أقام أول معرض شخصي له بلوزان سنة 1952.

والفنان المشهور محمد بن علال (1924) الذي كان قد بدأ الرسم بطريقة شبه سرية مقلّدا مشغّله الرسام الفرنسي جاك أزيما الذي كان بن علال يعمل لديه طباخا. وقد استطاع بمساعدة أستاذه أن يقيم أول معرض فردي في واشنطن سنة 1952. وأن يطوّر فنه الفطري ذا الإيهاب التراثي إلى أن أصبح رساما بارزا ضمن كوكبة الرسامين الفطريين المغاربة.



محمد بن علال

والفنان المشهور محمد بن علال (1924) الذي كان قد بدأ الرسم بطريقة شبه سرية مقلّدا مشغّلا الرسام الفرنسي جاك أزيما الذي كان بن علال يعمل لديه طباخا. وقد استطاع بمساعدة أستاذه أن يقيم أول معرض فردي في واشنطن سنة 1952، وأن يطوّر فنه الفطري ذا الإيهاب التراثي

وعليه يصح القول، إن نشوء الفن التشكيلي بالمغرب كان محكوما بتضافر تأثيرين وتصاديهما : أولهما برّاني غربي جسّده احتكاك الرسام الفطري بفنانين أجانب محترفين وعمّقه ارتياده المتاحف وقاعات العرض والمحترفات. وثانيهما داخلي استمده من مخزونه التراثي ونظرته المحلية..

ولذلك لانعدم ونحن نتفحص أعمال الفطريين أن نلاحظ ذلك الازدواج العميق بين التأثير الغربي المتمثل خصوصا في استعمال السند القماشي والألوان الصناعية، والتأثير العربي الذي يبرز تارة في استلهام المنمنمات الإسلامية ومتعلقاتها من الفن الشرقي والزخرفة الأندلسية، وتارة في الموضوع المحلي حيث الحارة والسطح، والساحة والسوق العموميان..إلخ

جماعة الفن الساذج

يعترض كثير من نقاد الفن التشكيلي بالمغرب على هذه التسمية ويرون فيها وصفا يتضمن الكثير من التعميم والإطلاق بل والتجني في التصنيف. ولكن إذا كنا نقرّ بصعوبة إقامة تمييز صارم بين مختلف الاتجاهات والميول التي تخترق المشهد التشكيلي المغربي، فإنه في الوقت الراهن للبحث ليس أمامنا سوى الاحتكام إلى الخطوط العامة لكل تجربة والإمساك عبرها، إذا لم يكن بتيارات واتجاهات واضحة، فعلى الأقل بنزعات وأساليب تتحلّق حولها



مولاي أحمد الإدريسي

ومن ذلك أن الرسم الفطري بالمغرب يتميز بعلاقته الوطيدة مع المعيش والعابر في الحياة اليومية للناس البسطاء والبدو وعابري السبيل. وهو يعتمد على الذاكرة الطفولية باستثمار تلقائيتها وشعريتها الخبيئة، وبقدر أقل على النموذج الواقعي أو المتخيل الذي يكون مصدره وعي الراشد المتحذلق.

هذه الجماعة أو تلك. وأنتجت في ظلالها مجموعة من الأعمال الفنية المتميزة بهذه الصفة أو تلك.

ومن ذلك أن الرسم الفطري بالمغرب يتميز بعلاقته الوطيدة مع المعيش والعابر في الحياة اليومية للناس البسطاء والبدو وعابري السبيل. وهو يعتمد على الذاكرة الطفولية باستثمار تلقائيتها وشعريتها الخبيئة، وبقدر أقل على النموذج الواقعي أو المتخيل الذي يكون مصدره وعي الراشد المتحذلق.

ولا عجب في هذا الأمر، فإن الفنان الفطري عاش على الدوام في علاقة تماسّ جذورية مع البيئة المحلية التي أنتجته. ومن هنا صدوره عنها في مجموع إبداعه ومتخيله وموضوعه. فقد كان محمد بن علال طباخا بمدينة مراكش. وظل شغوفا في فنّه بتصوير مظاهر الحياة الشعبية والتقليدية التي تجري أطوارها فوق السطوح وفي أعماق الحارات بعيدا عن مجريات الأحياء الأوروبية الحديثة.

وكان أحمد الورديغي (1974/1928) بستانيا بمدينة سلا. ومن هنا شغفه برسم الزهور والكائنات الخرافية التي تنبع من صلب الطبيعة بألوانها القزحية الزاهية. وقد عرض هذا الفنان الفطري المغربي في أشهر القاعات العالمية في أوروبا وأمريكا واليابان. وحضر أندري مالرو الكاتب الفرنسي ووزير الثقافة في عهد دوغول لافتتاح معرضه بباريس سنة 1963.

واتجه مولاي أحمد الإدريسي إلى نسج أسلوبه التعبيري الخاص حيث تتوالد كائنات هلامية فاقدة لكل خصوصية تقريبا، اللهم تلك الألبسة المحلية التي يسربلها بها وهي ذاهبة نحو فناء محقق «لوحة المحكوم بالإعدام» مثلا.

وتأخرت الشعيبية طلال (من مواليد 1924) إلى مابعد سن الأربعين لتبدأ في مغازلة الريشة تحت إغراء ثم تأثير إبنها الرسام الحسين طلال وصديقها الفنان أحمد الشرقاوي. ولكن ما خسرته هذه المرأة في التأخر الزمني ربحته في قوة البصمة وبراءة الإبداع. حيث تبرز في لوحاتها تلك الوجوه المستلّة من بين الخرائب ولكن الزاهية الألوان، المبتسمة في بلاهة أو المقطبة في وجوم. وحيث صفاء الألوان يذكّر بوحدانية طفولية لا يمكن مغادرتها.

وأما الفنان الراحل صلادي فإنه يقتحم بنا عالما مكتنزا بالعجائب وغرائبيا على نحو لا نظير له حتى في الأساطير، حيث مخلوقات حريفة الشكل تأهل فضاء لاعقلانيا وذا أبعاد غير أقليدية. وحيث تجتمع المتناقضات والمفارقات من كل نوع. الدقة والصرامة إلى جوار التردد المدروس والحيرة الهذيانية لكل حركة فرشاة. فهل نحن حقا وفعلا أمام صباغة ساذجة؟

ربما كانت مفارقة الفن الفطري بالمغرب أنه بالرغم من حضوره المدوّى في الداخل والخارج فقد عاش دائما على هامش دائرة المنافسة



الشعيبية طلال

ربما كانت مفارقة الفن الفطري بالمغرب أنه بالرغم من حضوره المدوّى في الداخل والخارج فقد عاش دائما على هامش دائرة المنافسة الاقتصادية التي كان يقوم عليها نيابة عن أصحابه أناس يأخذون بالقيم الاستبدالية ويؤمنون بالتسليع

الاقتصادية التي كان يقوم عليها نيابة عن أصحابه أناس يأخذون بالقيم الاستبدالية ويؤمنون بالتسليع المطلق للفن. وبالتالي يعتبرون هؤلاء الفنانين «السذج» بمثابة «الدجاج الذي يبيض ذهبا»..

وقد كانت النتيجة المباشرة لهذا الوضع أن استهلكت أعمال هؤلاء وجرى استنفادها إلى آخر قمّاش من طرف وسطاء ومرابين لم يقيموا أدنى اعتبار لجهود أصحابنا من زمرة الرسامين الفطريين. فعلوا ذلك في العشرينات مع إبن علي الرباطي حتى اضطر إلى فتح دكان لتصريف لوحاته بمعرفته. ثم أعادوا الكرة مع محمد بن علال المراكشي ومع أحمد الورديغي. وقد غادر كلاهما مهنته الأصلية : الطبخ والبستنة، ليشرف على شؤون مبيعاته ومتعلقات فنّه.

لقد نشأ الفن الفطري أو الساذج برعاية مأجورة من دهاقنة الاستعمار الثقافي بعد رحيل سادة السياسة وقادة الحرب. وكانت الغاية الظاهرة المعلومة من وراء ذلك هي قطع الطريق أمام نخبة الفنانين المتعلمين والأكاديميين من الذين يفترض أنهم يملكون وعيا واستقلالية ينافحون عنهما ولسانا يعبّرون بواسطته عن الاختلاف وفضائل الإخلاص لمسقط الرأس. وربما لأجل كل هذه الحيثيات ستفتح جماعة مدرسة الدارالبيضاء النار على أرباب الفن الفطري والأوصياء عليه من الأجانب وذوي الفكر الكولونيالي والنزعة الإثنوغرافية. وعندما حانت الفرصة وجّهوا لهم الضربة القاضية من خلال

ملف الفنون التشكيلية الصادر ضمن مجلة «أنفاس» أواخر الستينيات..

الاتجاه المخضرم

مع نهاية الأربعينات، ستبرز للوجود مجموعة من الأسماء الشابة في الساحة الفنية مدفوعة بحب الرسم سيكون في طليعتها فنانون بارزون أمثال محمد السرغيني الذي سيتخرج من معاهد إسبانيا ويدير مدرسة الفنون الجميلة بتطوان لسنوات طويلة ؛ والمكي مورسيا الذي سيرأس سنة 1965 أول جمعية مغربية للفنانين التشكيلين ؛ وحسن الكلاوي الذي عرض خيوله في باريس ونيويورك منذ الخمسينات ؛ ومريم أمزيان أول رسامة مغربية عرضت أعمالها في المغرب والبلاد والأوروبية في هذه الحقبة.

لكن بعد حصول المغرب على استقلاله سنة 1956 سيتاح لبعض الشباب المغاربة أن ينالوا قسطا من التكوين الأكاديمي في المعاهد الأجنبية. وستكون ثمرة ذلك كوكبة من الفنانين المتميزين الذين سيأخذون على عاتقهم إعادة إكتشاف هذه القارة الجديدة القديمة التي هي الرسم والصباغة على السند. وهؤلاء سيعملون على تشكيل المشهد الفني المغربي، وتأكيد البعد الوطني والعربي الذي يخترقه من خلال الوعي بأهمية التجذر في الواقع واستبطان الذات، إلى جانب استمرار معانقة الأفق العربي وخوض التجربة الإنسانية والكونية.


أحمد الشرقاوي

لكن في مقابل ذلك سوف تزداد وضعية الحصار والتهميش استفحالا برحيل الفرنسيين الذين كانوا يحتفون بالفنون البصرية مشاهدة واقتناء وتداولا. وبإدارة النخبة المغربية ظهرها لهذا الفن «الدخيل» ومفرط التجريد. على أن الفنانين المغاربة لم يدعوا هذه الوضعية تدفعهم إلى اليأس بل اتخذوها حافزا للدراسة والسفر والمغامرة للتعرف على الاتجاهات والمدارس الفنية العالمية.

هكذا سيلتحق أحمد الشرقاوي (1967/1934) بمدرسة الفنون والحرف بباريس سنة 1956. ثم بعد حصوله على شهادتها سينتقل إلى مدرسة الفنون الجميلة حيث سيتواصل مع الميول الطليعية للفن الأوروبي لسنوات الخمسين. وستكون رحلته الدراسية إلى بولونيا سنة 1961 فرصة للانخراط في أكاديمية فارسوفيا ونقطة تحول حاسمة في مساره وتجربته الفنية والحياتية برمّتها. ذلك أن اطلاعه على الجهود التي كان يبذلها الفنانون البولونيون في مجالات البحث الفني والجمالي أثارت انتباهه إلى أهمية توظيف العلامة والرمز ودورهما في تفعيل فضاء اللوحة وفتحها على عوالم دلالية تخصبها وتغتني بها. كما أن صلته بالتراث الصوفي الإسلامي ستزيد في

وهؤلاء سيعملون على تشكيل المشهد الفني المغربي، وتأكيد البعد الوطني والعربي الذي يخترقه من خلال الوعي بأهمية التجذر في الواقع واستبطان الذات، إلى جانب استمرار معانقة الأفق العربي وخوض التجربة الإنسانية والكونية.

تعميق قدراته التعبيرية وتقوّي إمكانياته في الانتساب إلى سجلّ فني جديد، قوامه حروفية بدائية وإيقاع من اللطخات تفشي الحركة في اللوحة وتبدد بكارتها لصالح تلك العلامة المتحركة فوق السند أو الجلد.

لكن الموت المبكر للشرقاوي سيضع حدا لهذه المغامرة الفريدة في تاريخ التجريد المغربي والعربي التي مازلنا نحتفظ منها بمجموعة فنية ذات مستوى رفيع لم ينفك يثير اهتمام النقاد في هذا الطرف أو ذاك من العالم.

أما الجيلالي الغرباوي (1971/1930) فكان قد تابع دراسته الأكاديمية بفرنسا كذلك. ولكنه عوّل أكثر على تجربته الشخصية وعلاقاته مع كبار فناني المرحلة. وهكذا انتسب للحركة السوريالية الفرنسية لفترة من الوقت منبهرا بفتوحاتها ومنساقا وراء تهويماتها التخطيطية والصباغية، قبل أن يتحرر منها نسبيا، ويبتدع لنفسه أسلوبه التجريدي الخاص الذي ينأى به عن التقليد والاجترار.

وتبدو أهمية رسم الغرباوي في كونه أول من اخترق جدار الفن التجريدي من المغاربة مستعملا في ذلك رموزا وحركات ومواد وألواناً وتقنيات جديدة تسمح له، من خلال الخربشات و البقع، بالتعبير عن متخيّل جامح ظلت الأساليب التقليدية عاجزة عن اجتراحه.

على أن الجيلالي الغرباوي، وهو يخوض هذا الصراع القدري بين التقليد والحداثة، وينجب تلك الرؤية الاستثنائية القائمة بين الغنائية والمأساوية، سوف يقدم مقابلا لها ثمنا باهظاً من حياته ووجدانه قاده إلى الموت في إحدى حدائق باريس في ربيع 1971.

ومن الواضح، أن هذا الاتجاه المخضرم الذي مثّلناله بهذين الفنانين البارزين، يأخذ اسمه من ذلك الموقع الذي ظل يتمترس خلفه أصحابه، والذي كان يقف في مهبّ التيارات الفنية العالمية تأثرا واستلهاما من دون أن يسلّم في جذوره الثاوية هنا بعيدا عن بلدان الاستقبال.

فبين تأثير بول كلي الذي رزح تحته الشرقاوي، وتأثير السوريالية الذي كاد يعصف بالغرباوي، تقوم مسافة من الانتماء الجذوري إلى فنون مسقط الرأس وخصوصياته.

فلم يكن رواد هذا الاتجاه ينصتون سوى إلى تلك النداءات البعيدة الغور الصادرة عن أعماقهم. ولم يكن أحد منهم يستجيب لرغبات الزبناء الموسميين من عشاق النزعة الفطرية والفولكلورية البدائية ولا إلى تلك التي يطالب بها أرباب النظرة الكولونيالية المناهضة لكل تجديد أو مغامرة.

ولمّا عجز هؤلاء وأولئك عن تدجين هؤلاء الرواد وتطويعهم لإنتاج فن تحت الطلب بالمعنى الأدواتي للكلمة، انفضوا من حولهم



الجيلالي الغرباوي

وتبدو أهمية رسم الغرباوي في كونه أول من اخترق جدار الفن التجريدي من المغاربة مستعملا في ذلك رموزا وحركات ومواد وألواناً وتقنيات جديدة تسمح له، من خلال الخربشات و البقع، بالتعبير عن متخيّل جامح ظلت الأساليب التقليدية عاجزة عن اجتراحه.

وتركوهم فريسة الحاجة (حالة الغرباوي) والمرض(حالة الشرقاوي)..

جماعـــة 65

لقد اتسمت تجربة جماعة 65 من بداية منشئها إلى أواخر السبعينات بنوع من المفارقة التي يصعب تفسيرها بغير مزيد من الحيرة والتخبط. فبينما سعى أعضاؤها نظريا على الأقل، أي في الخطاب، إلى العودة إلى الجذور التراثية وثمّنوا مسألة استلهام مظاهر الإبداع المحلي والتقليدي، بل والخروج، كما فعلوا، إلى الساحة العمومية لاختراق جدار القاعة «البورجوازية» المكتنزة بقيم الاستبدال والتسليع، نجدهم على المستوى العملي قد جنحوا في منجزهم الفني إلى تبنّي نزعة شكلية هندسية تفتقر بوضوح إلى الشعرية والغنائية، وتميل أكثر، رغم ألوانها الحارة، إلى صرامة الخطوط والمنحنيات ذات البعد التصميمي الذي لا تخطئه العين.

أفيكون انتهاج هذا الأسلوب المثقل بالتناقض سبيلا إلى إضمار الموقف الإديولوجي الذي كان ثمن إعلانه باهظاً في تلك الحقبة الملتهبة..؟

هل هو الانشداد الديناميكي والجذوري للأوفاق والأساليب الأكاديمية الملقّنة لهؤلاء القادمين من المدارس الغربية الأكثر انغراساً في حداثة لا تقبل المساومة أو التراجع أمام أي إغراء أو مقاومة..؟

إن ابتعاد رواد مدرسة 65 عن التشخيص واعتناقهم لمبدأ التجريد سيكون بمثابة الجواب «الفني» على عديد من الأسئلة الوجودية والجمالية التي كانت تملأ أفقهم في تلك الفترة. وهي برأينا على ثلاثة مستويات مختلفة لكن متضامنة

أم أن ذلك يعود إلى ضآلة التأثير الذي مارسته البيئة السوسيوثقافية القومية والوطنية، وعجزها عن بلورة وعي جديد وفاعل بجماع الممارسة البصرية..؟

إن ابتعاد رواد مدرسة 65 عن التشخيص واعتناقهم لمبدأ التجريد سيكون بمثابة الجواب «الفني» على عديد من الأسئلة الوجودية والجمالية التي كانت تملأ أفقهم في تلك الفترة. وهي برأينا على ثلاثة مستويات مختلفة لكن متضامنة :

- انسجاما مع خلوّ التراث الفني المغربي والإسلامي من مظاهر تشخيصية بسبب الموقف الديني المعروف والذي قابله انتشار نوع من التعبير الأقرب إلى التجريد كما في فنون الزخرفة والزليج والسجاد والوشم.. إلخ

- تخييب ظن تجار السوق الفنية من مغاربة وأجانب وغيرهم من طلاّب المنظر الإثنوغرافي والوجه الأهلي الذين كانوا قد وجدوا ضالتهم لدى زمرة الفنانين الفطريين والأقل فطرية من أمثال بنيسّف وأحرضان و الكلاوي..

- وأخيرا اعتبار التشخيص مرحلة أكاديمية انتهت بخيرها وشرّها : طبيعة ميّتة، وجوه، شخوص ومناظر طبيعية.. ولابدّ أن تقود طبيعيا إلى مرحلة التجريد الذي يعتبر مرحلة عليا في ممارسة الوعي بالإبدال الفني والمجاز التعبيري الذي لا يرغب في البقاء سجين النموذج والمثيل الشبيه.

على مستوى الممارسة والأداء على أرض الواقع، يسجّل لجماعة 65 من أساتذة مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، وخاصة منهم شبعة، المليحي وبلكاهية، أنهم، وبعد أن ناضلوا طويلا من أجل تحديث مناهج تدريس فنون الرسم و النحت والمعمار، استبدلوا النموذج الإغريقي اللاتيني بمعانقة أوفاق الحداثة ورموزها التي كانت مظاهرها آخذة في التبلور في معاهد أوربا وأمريكا، وربما في تساوق مع ذلك سوف يقومون بتدشين خطوة الانفتاح على الفن الشعبي في الحواضر والقرى برغبة الاقتراب منه واستلهام نماذجه وأساسا بهدف تقوية العلاقة بين الفنان الوطني الحديث والصانع التقليدي، وتبديد تلك القطيعة المفتعلة بين الفن العالم والفن الفطري.

لكن أهم حركة ستخوضها هاته الجماعة هي الانخراط في تجربة التنظير للفن التشكيلي بالمغرب عبر سنّ تقليد النقاشات العامة في محافل المنتديات والجمعيات ؛ أو بالاشراف على إعداد ملفات خاصة في المجلات كأنفاس وأنتيغرال.

ثم كانت تلك الطفرة النوعية غير المسبوقة بالخروج باللوحة إلى الفضاء الواسع حيث اللقاء الحميمي مع الجمهور الكبير بعيدا عن محدودية الأروقة وبروتوكولات التدشين والاحتفال في ردهات الفنادق الباذخة. يتعلّق الأمر بمعرض ساحة جامع الفنا الذي أقامه في مارس 1969 الفنانون الستة : المليحي، شبعة، بلكاهية، الحامدي، حفيظ، وأطاع الله.



محمد شبعة

وخارج الإطار الفني والجمالي الصرف الذي خضنا فيه حتى الآن، لابد من الوقوف السريع على مظهر قلّما حظي باهتمام مؤرخي الفن التشكيلي بالمغرب. ويتعلّق الأمر بالبعد الفكري الخافت ولكن الحاسم والمؤكد الذي رافق انبثاق تجربة جماعة ٦٥ وتطورها.

وكانت انطلاقة الثلاثة الأوائل قد سجّلت ظهورها الانقلابي سنة 1966 من خلال معرضهم الجماعي بمسرح محمد الخامس، والذي أعلنوا فيه تنظيرا وممارسة عن منهجهم الفني. وقد أريد لهذه التظاهرة أن تكون لحظة تحوّل بالقوة وبالفعل، وذلك من خلال جملة من العناصر :

- سيادة اللوحة العملاقة ذات القياسات الجدارية غير المألوفة في المشهد البصري المغربي.

- استعمال الألوان الصافية والحارة ونبذ الخلطات اللونية أو أنصاف الألوان إسوة بالرسامين الفطريين.

- التبشير بالنزعة التصميمية ذات الأبعاد الهندسية والانشغال بالأشكال والقوالب والمكعبات.

- إرفاق المعرض، ربما لأول مرة في تاريخ المشاهدة المغربية، ببيان تأسيسي تكلّفت الناقدة التشكيلية طوني ماريني بصياغته وضمّنته الرؤية الفنية التي يعبر عنها الفنانون الثلاثة.

- مغادرة القاعة الصالونية المألوفة ومناهضة العرض الفردي الذي يكرّس النرجسية، باختيار نطاق البهو الشاسع الذي يعيش على الضوء والانفتاح.

وخارج الإطار الفني والجمالي الصرف الذي خضنا فيه حتى الآن، لابد من الوقوف السريع على مظهر قلّما حظي باهتمام مؤرخي الفن التشكيلي بالمغرب. ويتعلّق الأمر بالبعد الفكري الخافت ولكن الحاسم والمؤكد الذي رافق انبثاق تجربة جماعة 65 وتطورها.

إن تسمية هذه الجماعة نفسها تضمر إشارة إلى الخلفية السياسية والإيديولوجية الثاوية في أصل تخلّقها. فالإحالة هنا قوية على أحداث مارس 1965 التي قادتها جماهير الدار البيضاء وقوبلت بماهو معروف من العنف والقمع الدموي.. وسواء أكانت هذه الإشارة مجرد قرينة زمنية أم تبنّيا معلنا لمرحلة بكامل دلالتها السياسية، فإنه من الواضح عدم براءتها وحيادها على نحو كلّي.

يعزز هذا الطرح انضمام الجماعة إياها لتيار مجلة «أنفاس» ذات التوجه اليساري، وذلك في أعقاب تعرفهم على مديرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي وأعضائها من الكتاب المعبرين بالفرنسية كمصطفى النيسابوري وعبد الكبير الخطيبي والطاهر بنجلون..إلخ

ولاشك أن هذا اللقاء يشكل انعطافة ذات دلالة في تجربة التفاعل مع معطيات الواقع والمعيش الذي ظل في حكم المعلق أو المؤجل إلى ذلك الحين في عمل جماعة 65. ومن ذلك مثلا أن مجلة «أنفاس» هي التي ستتبنّى وتنشر بيان تظاهرة ساحة جامع الفنا، حيث سيقع التطرق إلى جملة التحديّات التي تحول دون انطلاق فن تشكيلي وطني تقدمي من قبيل فساد التسيير الإداري للشؤون الفنية، وهيمنة مراكز الثقافة الأجنبية على القطاع، وندرة قاعات العرض الوطنية..إلخ

كوكبة السبعينات

بعد أن أرسى هؤلاء الرواد بمشاريهم الفطرية والأكاديمية اللبنة الأولى في صرح التشكيل المغربي باعتباره رافداً من روافد الإبداع الفني المعاصر، سوف يفتح الباب على مصراعيه أمام رعيل جديد من شباب الفنانين، الذين سيخترقون الساحة التشكيلية المغربية بأدوات جديدة مدججين برؤية فنية مستقلة، تبتعد قدر الإمكان من جهة عن التصور الفطري للمارسة الصباغية التزيينية، ومن جهة أخرى عن استنساخ التجربة الغربية في أفقها التجريدي المكرس عالميا.

وسوف تتشكل هذه الكوكبة من طائفة الرسامين الشباب ذوي الموهبة العالية والميول التخطيطية واللونية البالغة الغنى والتنوع أمثال : محمد القاسمي والحسين الميلودي وعبد الله الحريري وفؤاد بلامين وعبد الكريم الغطاس وعبد الرحمن رحول، وآخرين عديدين. ومع هؤلاء ستتم الإفادة من كل ذلك الإرث الفني والجمالي السابق عليهم، سيعاد تأويل ذلك التعارض المفترض بين الممارسة الفطرية والعالمة ويتحول من وقود لصراع إلى مكسب مشترك قابل للتبلور والتعميق. كما سيجري الدفاع عن الاختيار التجريدي الذي أصبح لا رجعة فيه، وسيتخذ وسيلة لمناهضة الأساليب التشخيصية ذات المرجعية الواقعية أو الفلكلورية، وذلك في أفق إنتاج فن ملتزم يعي حدوده الفنية والجمالية، وينبثق، فوق



فـؤاد بلاميـن

وسوف تتشكل هذه الكوكبة من طائفة الرسامين الشباب ذوي الموهبة العالية والميول التخطيطية واللونية البالغة الغنى والتنوع أمثال : محمد القاسمي والحسين الميلودي وعبد الله الحريري وفؤاد بلامين وعبد الكريم الغطاس وعبد الرحمن رحول، وآخرين عديدين. ومع هؤلاء ستتم الإفادة من كل ذلك الإرث الفني والجمالي السابق عليهم

ذلك، من صميم الثقافة الوطنية والعراقة التاريخية.

ومن الإنصاف الإشارة إلى أن أعضاء من جماعة 65، خاصة المليحي وشبعة، سينضمون إلى الكوكبة السبعينية ويمحضونها العطف والنصيحة، ويدفعون بقاطرتها إلى الأمام، خاصة من زاوية تكريس ذلك التعالق بين الفنون التشكيلية والآداب والثقافة في إطار فكرة الالتزام التي ظلت على الدوام هاجسا وهمّا مشتركا.

وخلال هذه الحقبة ستبرز بقوة تلك العلاقة المتمفصلة التي تتمثل في حضور الثقافة في الفنون وحضور الفنون في الثقافة. وستتلاشى تدريجيا مظاهر القطيعة المصطنعة بين الرؤية الثقافية والرؤية الفنية. ويكون بوسعنا أن نشهد ذلك الانخراط غير المسبوق للفنان التشكيلي في تأثيث الحياة الثقافية سواء من خلال مساهمته في إخراج الكتاب ورسم الأغلفة والملصقات، أم عبر استبدال عزلة الفنان بانفتاحه على المحيط الثقافي والاجتماعي، والذي كان من أبرز علاماته إطلاق نشرة «الإشارة» سنة 1976 في شراكة مثمرة بين الجمعية المغربية للفنون التشكيلية واتحاد كتاب المغرب، والتي للأسف لم تستمر سوى لأعداد بسبب ظروف ملتبسة لم يكشف أحد عنها النقاب حتى الآن.

ولتشخيص هذا التحوّل المنظور الذي شهدته الساحة التشكيلية الوطنية خلال هذه الحقبة لا أقل من أن نذكر مثالين دالّين هما : جداريات موسم أصيلة التي أنجزت في صيف 1978 من أحد عشر فنانا مغربيا بدعوة من رئيس المجلس البلدي للمدينة محمد بنعيسى، وأصبحت تقليدا سنويا لفترة طويلة ؛ وتظاهرة مستشفى الأمراض العقلية ببرشيد التي أقيمت في صيف 1981 وشارك فيها خمسة عشر فنانا تشكيليا قاموا بمساعدة المرضى بإنجاز مجموعة من الجداريات داخل بناية المستشفى وخارجها في جو احتفالي لم يتكرر للأسف لأسباب بيروقراطية حرمت الجميع من ممارسة هذا الأسلوب العلاجي الذي يخفف من آلام المرضى ويقلّص من العزلة المضروبة عليهم.

على سبيل الخاتمة

أما بعد، فقد عاش الفن التشكيلي المغربي تجربة الارتحال هاته بروح غير مطمئنة ومأهولة بالقلق والتوتر الدائم. ولكنه استطاع أن يستثمرها لصناعة تاريخه الخاص الذي ناهض فيه الخطية والثبات والواحدية، في مقابل أن يعانق التعدد والتنوع والاختلاف. وكان أهم مكسب تحقق خلال هذه الرحلة هو الانتقال بالممارسة التشكيلية من طور الفطرية التلقائية ذات النكهة الفولكلورية التي لا تخطئها العين، إلى الأداء الفني العالم المسنود بوعي بصري ونشاط تأملي يحقق التميز وينشد تأكيد الخصوصية العربية والمتوسطية للفنان المغربي. وإذا كان



محمد القاسمي

عاش الفن التشكيلي المغربي تجربة الارتحال هاته بروح غير مطمئنة ومأهولة بالقلق والتوتر الدائم. ولكنه استطاع أن يستثمرها لصناعة تاريخه الخاص الذي ناهض فيه الخطية والثبات والواحدية، في مقابل أن يعانق التعدد والتنوع والاختلاف.

بعضنا لا يوافق على مثل هذه المقاربة القطاعية التي اقترحناها لمسار الفن التشكيلي بالمغرب، أو يرى أنها تجزيئية ولا تكشف سوى عن مظهر منعزل في تطور هذا الفن، فإننا نتذرع في صنيعنا ذاك بإكراه منهجي محض صرفنا عن إسداء الاعتبار لكل المراحل والاتجاهات والأشخاص، وحملنا بالتالي على تبنّي هذه النظرة «الاختزالية» نوعا ما والتي تعطي الامتياز لبعض المظاهر والتجارب على حساب أخرى.

وحيث أن الغاية من هذه الصفحات كانت تحديدا هي الحديث

وحيث أن الغاية من هذه الصفحات كانت تحديدا هي الحديث عن العبور، التاريخي والموضوعي، للفن التشكيلي في المغرب من مرحلة النشأة التي انطبعت بالفطرية والسذاجة إلى مرحلة التطور والنضوج الذي يجسّد الأصالة والانشداد إلى الجذور دون أن يفرّط في الانفتاح والتلاقح.

عن العبور، التاريخي والموضوعي، للفن التشكيلي في المغرب من مرحلة النشأة التي انطبعت بالفطرية والسذاجة إلى مرحلة التطور والنضوج الذي يجسّد الأصالة والانشداد إلى الجذور دون أن يفرّط في الانفتاح والتلاقح، فإنه يكفينا من ذلك ما تحقق بالإشارة العابرة والبالغة النسْبية التي وإن كانت لا تسدّ حتما مسدّ التحليل المفصل والمقاربة الشاملة، فإنها تفتح أفقا للسؤال والنقاش المثمر، وحسبنا ذلك في الوقت الراهن.



أحمد جاريد

الحركة التشكيلية بالمغرب: ملامح النشوء والتحول

فيما قبل استقلال المغرب وحتى بعيده كانت طنجة ومراكش وغيرها من المدن المغربية قبلة لفناني أوروبا مثل دولاكروا، هنري ماتيس، ماجوريل، نيكولا دوستايل، جون كوسطو منطيل الذي اختار البقاء بالرباط دوماً، وبيرطوتشي الذي استقر بتطوان وأسس مدرسة الشمال والتي لا تزال مدرسة الصنائع بتطوان شاهدا على إقامته.

الفنون التشكيلية المغربية فيما قبل الاستقلال

في فترة 1920 و 1930 نجد مثقفين تخرجوا من جامعتي ابن يوسف والقرويين قد انخرطوا في الحركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي والإسباني وقاوموا الظهير البربري وساهموا في تكوين وعي وطني، هؤلاء أصبحوا النواة الأولى التي ستتفتق منها الحركة الثقافية والإبداعية فيما بعد.

غير أن انطلاقة الفن التصويري، الذي سيطلق عليه التباساً اسم، "l'Art naïf" كان على يد أشخاص لم ينالوا حظهم من التكوين ولكن انشغالهم بهذا الفن كان بإيعاز من الأجانب فنانين ونقاداً وتجار لوحات بل وحتى من ضباط فرنسيين.

غير أن انطلاقة الفن التصويري، الذي سيطلق عليه التباساً اسم، "l'Art naïf" كان على يد أشخاص لم ينالوا حظهم من التكوين ولكن انشغالهم بهذا الفن كان بإيعاز من الأجانب فنانين ونقاداً وتجار لوحات بل وحتى من ضباط فرنسيين. وكانت هذه الكوكبة الأولى من الفنانين هي ما سيُعرف فيما بعد بالفطريين وهم: أحمد الرباطي، وعبد السلام بن العربي الفاسي، والجيلالي بن شلان. ووجد الاستعمار في أعمال هؤلاء ومن سيتلوهم أمثال ابن علال ومولاي أحمد الإدريسي والشعيبية طلال وفاطمة حسن، تصنيفا، «مناسباً» لصورة الفن المغربي! وهو ما ولد رد فعل عنيف لدى الطلائع الأولى من الفنانين الشباب في الستينات والسبعينات.

غير أن ما يميز هذه الحركة الفطرية بالمغرب هو أنه فن وُلد من تلقائية العيش، لكنه لم يخْلُ مع ذلك

من خيال بصري، ومن اجتهاد في تحويل الزخارف القروية والحناء والوشم والتطريز إلى (موتيفات) ستصبح جملا تشكيلية تحيل على أسلوب محدد في المشهد التشكيلي المغربي. هذه الحركة ستصبح نزعة ثقافية فيما بعد الاستقلال كما هو الحال في أعمال فاطمة حسن والودغيري وغيرهم ؛ إلا أن الشعيبية طلال ستحصد كل شهرة الفن الفطري بالمغرب فيما بعد، وستنتقى أعمالها في متاحف دولية.

حداثـــة الرواد

ومن الأحداث التاريخية الأساسية المؤرخة للفن التشكيلي المغربي المعاصر تأسيس مدرسة الفنون الجميلة بتطوان في شمال المغرب ومدرسة الفنون الجميلة بالدارالبيضاء. أما الأولى فيرجع تأسيسها إلى الرسام الإسباني بيرطوتشي. وقد انبثق عن هذه المدرسة ما يسمى بجماعة الشمال المتأثرة بالاتجاه الإسباني ومن رواد هذه المدرسة محمد السرغيني، المكي مغارة، مريم أمزيان ومورسيا والفقيه الركراكي والقصري وعطاء الله وأحمد العمراني وبنيسف وسعد السفاج. وقد لعبت هذه المدرسة دوراً بارزاً بعد الحرب العالمية الثانية في تأسيس أسلوب يغلب عليه روح الواقعية الأكاديمية ذات الطابع الإسباني. إن كانت أجواء مدرسة الشمال لم تشبها رجات رياح الستينيات والسبعينيات الإديولوجية والسياسية التي اجتاحت مجموعة الدار البيضاء منذ حركة 65 وأزمة هوية اللوحة المغربية والعرض في الساحات العمومية وفن النخبة مع ما صاحب ذلك من قلق الوعي الثقافي لدى دوائر من التشكيليين والشعراء، إلا أن مدرسة الشمال ستعرف تمرداً هادئاً من طرف جيل جديد مؤسسا لحداثة ما بعد الرواد يقوده عبد الكريم الوزاني وخليل الغريب.

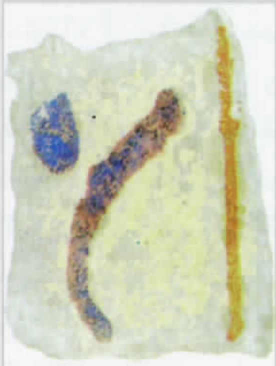
أما ما كان من أمر مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء فستنجب فنانين أغلبهم سيتابع تكوينه بمعاهد أكاديمية في أوربا وسيعودون للمغرب محملين بخبرات جديدة، لكن بأسئلة مقلقة ؛ وأهم هؤلاء هم فريد بلكاهية، محمد حميدي، محمد شبعة، محمد المليحي وغيرهم...

بداية التجريدية :

بدت التجريدية هي الطابع الغالب في أعمال الخمسينات وأخذت تستقيم شخصية اللوحة المغربية وتعبر عن بلوغها سن الرشد. ويُنقل عن «طوني مارايني» أن الوثائق المعروفة تؤكد أن الجيلالي الغرباوي هو أول فنان افتتح التجريد بالمغرب، إذ تعود اللوحات التجريدية الأولى إلى 1953، 1957. بل إن أحمد الغرباوي



فاطمة حسن



خليل غريب

نفسه يؤكد أنه وقع لوحات تجريدية منذ 1952. وفي السنة نفسها نظم شاب مراكشي يدعى فريد بلكاهية معرضاً لأعمال تجريدية، وهكذا عرض بعدهما محمد المليحي سنة 1957، وأحمد الشرقاوي سنة 1963 فكريم بناني، ثم محمد شبعة وسعد السفاج ومحمد حميدي وحسن العلوي ومصطفى حفيظ وميلود لبيض.

ريح الحداثة

والواقع أن ريح الحداثة يمكن التأريخ لها فعليا مع أحمد الشرقاوي، ذلك الفنان الشاب الذي توفي وهو لم يتجاوز بعد 33 سنة. حيث كان أول من دشن تجربة الحوار بين الحداثة والتراث. وتحديداً بين أوربا وجذوره القروية بمنطقة أبي الجعد، إذ استطاع أن يقدم وجها فنيا ناضجاً دون حاجة لحجر أو وصاية أجنبية، فكشف عن مخزون ثقافي إبداعي يدخره المغرب. فوضع بذلك، التجربة الأكاديمية، التي تلقاها في أوربا، ومسألة الهوية وجهاً لوجه، وخرج منها منتصراً. فكانت أعماله التشكيلية تنهض على نسقية خطية ولونية بتكوين بسيط مختزل ميكروسكوبي للتراث البصري القروي وذلك بعد دراسات يقوم بها في كراريسه ودفاتره حول العناصر التراثية الشعبية والزخرفية والموروث



أحمد الشرقاوي



محمد المليحي

البصري، ثم يبلورها بعد ذلك لونيا وتكوينياً في لوحات صافية على نسيج بارز بألوان بهية وحارة. أما معاصره الجيلالي الغرباوي فكانت تجربته الغنية مسرحاً لتوتّره وكثافة انفعالاته التي تكشفها جلية حركة اليد القلقة اللامهتمة بتنضيد الألوان وغوايتها، وهو ما ينم عن تراجيديا وجودية عنيفة ؛ والملاحظ أن مظهر الاطمئنان البارز في أعمال الشرقاوي، كما يقول الناقد عبد الكبير الخطيبي، يقابلها هنا عند الغرباوي مظهر قلق وتشنج كرافيكي كثيف.

ومع حلول الستينات أخذت معالم إشكالية الفن الحديث بالمغرب تتضح أكثر، فكانت الانطلاقة بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء مقترنة بإدارة الفنان فريد بلكاهية في ما بين 1962 و 1974، ثم تبلورت حلقة ستُدعى بجماعة الدار البيضاء التي حوّلت مركز الاهتمام إلى مسألة الهوية التشكيلية.

ويعتبر محمد شبعة ومحمد المليحي وآخرون هم فرسان هذه التجربة التي صادفت نهوض حركة ثقافية جديدة ذات منحى يساري تبلورت نواتها التاريخية في "حركة 65". ثم التفت حول مجلة «أنفاس» التي كان يديرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي. ووسط هذا المناخ الفائر برزت أفكار طليعية آنذاك مثل العرض

بالهواء الطلق، ونزول الفنان إلى الشارع/الجمهور، واستبدال قاعات العرض النخبوية بالساحات العامة (مثل معرض ساحة جامع الفنا بمراكش، وساحة 16 نوفمبر بالدار البيضاء).

وكانت ثلة من الشعراء إلى جانب عبد اللطيف اللعبي ومصطفى النيسابوري تكرس هذا الحس الحداثي خاصة في أوراقها النقدية مع جماعة "الثقافة الجديدة" وبيان الكتابة الذي وقعه محمد بنيس ومحمد القاسمي حول القصيدة الفضائية والتفاعل بين الرسامين والشعراء. حيث أنتج في هذا الجو عدد من (البورت فوليوهات) تجمع بين نصوص شعرية وأعمال تصويرية حفرية وسيريكرافية. ولعبت الملاحق الثقافية لجريدة «المحرر» دوراً بارزاً في بلورة هذا الحس.

حين نتحدث عن هذه الفترة التي تقودنا إلى الثمانينات يتصدر اسم محمد القاسمي حركة فنية نشطة في مدينة الرباط في طليعتها ميلود لبيض وعبد الرحمن الملياني ومحمد بناني بوصفهم رواد حركة فنية تغلب عليها التعبيرية التجريدية، عزيز السيد ولطيفة التجاني المتجهان نحو نوع من التشخيصية ومصطفى البوجمعاوي وبوشتى الحياني نحو التجريدية الانطباعية، وعيسى يكن


الجيلالي الغرباوي


مليكة أكزناي

المنفرد بأسلوب الرسم إلى جانب الحسين الميلودي بمدينة الصويرة.

وغير بعيد عن الرباط، تتمركز نسبة هامة من القاعات والبنيات الفنية بمدينة الدار البيضاء حيث محترفات الشعيبية طلال وعبد الكبير ربيع وسعد الحساني وعبد الله الحريري وعبد الرحمن رحول وعبد الحي الملاخ وعبد الكريم الغطاس وأحمد جاريد ومصطفى حفيظ ومحمد حميدي وإكرام القباج ومحمد لمرابط وأمال بشر. إلا أن أسلوب هؤلاء يتباعد من حيث التصنيف والمعالجة والإشكاليات التي يشتغلون عليها : من الحروفية والتراثية والصوفية إلى الكولاج والمنشأة المجهزة في الفراغ.

حداثة ما بعد الرواد

إن حداثة ما بعد الرواد وإن كان يمكن التأريخ لها ابتداء من الثمانينات فإنه لا يمكن ضبطها جغرافياً، ذلك أن فنانين من تطوان وأصيلة والدار البيضاء وأزمور.. استطاعوا أن يجدوا مخرجاً لما ظل سائداً في الساحة الفنية المغربية ومن بين هؤلاء عبد الكريم الوزاني من تطوان الذي يجعل من التخيلات الطفولية مصدراً للوحاته ومنشأته النحتية. وغير بعيد عن تطوان وبالذات في أصيلا ثمة خليل غريب وهو فنان عصامي يعيش على عمق التأمل وشق تجربة فريدة وغنية بالأبعاد الصوفية، وهو ما نجد

نظيراً لها في الدار البيضاء من خلال أعمال فنية تتميز بالادخارت اللونية وتجنب القصدية المباشرة ومجانية الحركة وكأنها أعمال تخفي أكثر مما تعلن، ومن بين هؤلاء عبد الكبير ربيع والتباري كنتور وأحمد جاريد.

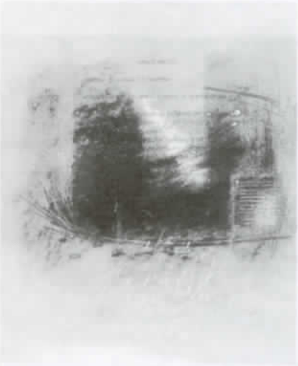
أما الطّباعيون فثمة مليكة أكزناي بالدار البيضاء وبوشعيب هبولي وعبد الكريم الأزهر وأمهرهم التباري كنتور وهي جماعة جعلت من مدينة أزمور عاصمة فنية لمنطقة دكالة.

وفي مجال النحت يتصدر عبد الرحمان رحول قائمة النحاتين بغزارة إنتاجه، غير أن إكرام القباج وعبد الكريم الوزاني يعتبران طليعيين بمنحاهما الحداثي وجرأتهما. دون أن ننسى قيدومهم الزكاني والسجلماسي. أما أمهرهم على الخشب فهو السلاوي ، ومع أن النحت على الخشب (خاصة العرعر) متمركز في جنوب المغرب بمدينة الصويرة فإن العامل التجاري يفوت على المتعاطين لهذه التجربة هاجس البحث الفني.

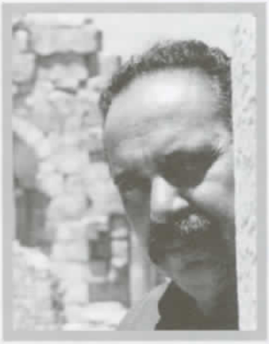
خلاصــة

إذا كانت إشكالية الفن المعاصر في المغرب في مرحلة معينة منصبة على مسألة الهوية والتراث، فإن انفتاح الثمانينات والمناخ السياسي جعلها معنية بموضوعات ما بعد حداثية دون الانسلاخ عن الجذور الإفريقية والعربية. ينضاف إلى ذلك الرهان المعقود على طاقات شابة وواعدة ويراهن النقاد على الدخول بها إلى الألفية الثالثة.

وبأعين مترقبة لما يجري فيما وراء الضفة الأخرى من حوض المتوسط ثمة فنانون ما فتئوا يسجلون حضوراً منقطع النظير.



أحمد جاريد



حسان بورقية

فِيمَ تفكِّرُ اللوحةُ ؟

لا يوجد إبداع ممكن إلاّ فيما
وراء الممكن
بتعاقب الحركة
تتحقق المادة
يتكون الجسد، يمنح ذاته، يتكلم، يرى، يستجيب ويصغي.

محمد القاسمي[1]

1 ـ

هناك نصوص، أو مقاطع نصوص، تكتب على اللوحة[2]، وبفرشاة، بأداة أو بالأصابع، مشكّلة ـ ككل النصوص ـ معنىً مّا، أو معاني متعددة.. وككلّ النصوص أيضا، نجدها تعلّم عمليةَ تحليل، فكّ أو تشريح، تقتضي أدقَّ أنشطة القراءة، لأنها لم تكتب بالكلمات، بل بالبناء، الخطوط، الألوان، البقع، النقط، التطابق، التضريس، اللصق وغيرها، أي كصور ملموسة عادة ما نصفها بالجمالية، أو بالإبداع الجمالي. فأن يكون هذا «المرئي» نصا، هي مسألة لا ريب فيها، كما لا مناص لنا نحن، من قراءته بالكلمات أو بالجمل بصفة أدق، مع أنه لا يَنْطَقُ كما تَنْطَقُ الكلمات التي تحمل معاني النصوص، ولا يقدم للرؤية سوى ذاته، كصورة، دون صوت بإمكانه أن يعيّن أو أن يسير باتجاه ما يوجد أمامنا. للّوحة ـ أو الأثر الفني ـ إذن «خاصّها» الذي تخال القراءة نفسَها مكرهةً على الدخول إليه، بمثابة قولٍ يريد أن يكون ويجب أن يكون عبر فهمنا له، تعبيرنا عنه وتثبيتنا له.

للّوحة ـ أو الأثر الفني ـ إذن «خاصّها» الذي تخال القراءة نفسَها مكرهةً على الدخول إليه، بمثابة قولٍ يريد أن يكون ويجب أن يكون عبر فهمنا له، تعبيرنا عنه وتثبيتنا له.

2 ـ

أمام الأثر الفني، يمكن أن نتحدث عما يسمّيه پول ريكور[3] بِبُعْدِ المباعدة الخلاق، أي تلك المسافة التي تنفي المماثلة أو التطابق بيني وبيني، بيني وبين الآخرين، بيني وبين العالم كما خبرته أو جرّبته حتى الآن، نتيجة ما يسمح به هذا الأثر الفني من «تغيرات واسعة الخيال» في أنا المشاهد القارئ. ويقصد بهذه التغيرات ذلك الانفتاح المتعلق بالإمكانيات الجديدة التي يعود مصدرها إلى «شيء اللوحة اللامحدود»، وما يحدثه فيّ مثلاً وأنا

أشاهد لوحةً مّا لأحمد الشرقاوي، عزيز أبو علي لبيض، الغرباوي، القاسمي، بلكاهية، بلامين، الوزّاني، نبيلي، الميلودي وغريب، أو غيرهم؛ وشيء اللوحة هذا هو ما يسمّى باحتمالات «اللعب» الذي يحرر، في رؤيتنا للواقع، إمكانات جديدة يطمسها عقل «الجدية»، ويفتح في الذات إمكانات تحوّلٍ قلّما تسمح رؤى أخلاقية أو اجتماعية أو حتى سياسية بإبصارها بوصفها كينونة جديدة تتشكّل فيّ أولاً داخل الخيال، باعتباره بعد الذاتية الذي يستجيب للّوحة باعتبارها قصيدة. وعندما يستجيب الخيال لما يخلقه «شيء اللوحة اللامحدود»، أو يحفره في الواقع، تستجيب شعرية الوجود لشعرية الخطاب؛ ذلك أن مرح الفن هذا، «يكمن في جوهره اللعبي، لا فيما يعبر عنه من أفكار(.) الفن هو نقد الرصانة البقرية التي يدفع الواقع الناس إليها»(4). ولعل هذه النتيجة، كون شيء اللوحة فوق فهم الذات، هي الأهم، لأن اللوحة تُكلّم المخيلة في المقام الأول، وهي تقترح عليها رسوماتٍ تصويريةً تحررها، المخيلة القادرةَ على الاستسلام لإمكانيات جديدة، أكثر من قدرة القرار والاختيار، ولعل هذا هو ما قصده من زمان، كلٌّ من الفارابي، ابن سينا وحازم القرطاجني، في حديثهم عن مفهوم التخييل(5).

3ـ

ما يمكن أن يعطي وزنا معينا لفكرة العلاقة المباشرة بين الرغبة في القول، أو النطق، وبين الرسم، هو وظيفة القراءة في علاقتها بهذا الأخير. والحال أن الرسم يستتبع القراءة في ضوء العلاقة التالية التي ستقوم على التأويل؛ لنقل إن المشاهد القارئ يأخذ مكان المخاطَب، مثلما يأخذ الرسم مكان التعبير والتكلم؛ كما أن علاقة الرسم بالقراءة ليست وضعية من أوضاع الكلام والجواب، أي أنها ليست علاقة تخاطب أو علاقة حوار. المشاهدة ليست حواراً مع الفنان من خلال لوحته، كما أن الفنان ليس مطالبا بأن يجيب المشاهد. ذلك أن اللوحة تفرق بين طرفي المعادلة: فعل الرسم وفعل المشاهدة ـ القراءة اللذين لا يتواصلان. في حالة الرسم ولحظته، يكون المشاهد غائبا ـ في الواقع ـ من الرسم؛ والفنان غائبا ـ في الواقع ـ من القراءة. لهذا تكون اللوحة حجْباً مزدوجا: للمشاهد والفنان، حجْباً يحلّ في علاقة الحوار التي تربط مباشرةً صوتَ أو رسمَ الواحد بسماع أو مشاهدة الآخر. عندما يحدث لنا أن نحضر إلى لقاء مع فنان مّا ونتكلم معه حول لوحة من لوحاته مثلا، نشعر بارتباك عميق في تلك العلاقة الشخصية والحميمية جداً، التي كانت لنا مع الفنان في لوحته وبها، وهو ما يمكن سحبه أيضا على القصيدة أو الرواية أو القصة؛ بل يخامرنا أحيانا الإحساس بأن مشاهدة لوحة مّا وقراءتها، هي النظر إليها كأنها عملٌ بعديٌّ، كأن الذي وقّعها قد مات؛ ساعتها تصبح علاقتنا مع



حسان بورقية

"يأخذ الرسم مكان التعبير والتكلم؛ كما أن علاقة الرسم بالقراءة ليست وضعية من أوضاع الكلام والجواب، أي أنها ليست علاقة تخاطب أو علاقة حوار. المشاهدة ليست حواراً مع الفنان من خلال لوحته، كما أن الفنان ليس مطالبا بأن يجيب المشاهد، ذلك أن اللوحة تفرق بين طرفي المعادلة: فعل الرسم وفعل المشاهدة ـ"

اللوحة تامّة وقارة بشكل من الأشكال، بحيث لا يمكن للفنان أن يجيب أو أن يربك تلك العلاقة، ولا تبقى سوى القراءة المفتوحة زمنيا للوحته. بهذا الحس أدرك كل من طابيّيس وغومبْروفيتْش مثلا أنه لا جدوى حتى من عنونة لوحاتهما.

4 -

هذا الفرق بين فعل قراءتي للّوحة كمشاهد، وبين فعل الحوار، تأكيد على أن اللوحة إنجاز يحتل مكان الكلام ويحجبه، لأن ما يأتي إلى اللوحة، هو خطابٌ مّا، نيّة معينة في القول ؛ وأن الرسم تسجيل مباشر لتلك النية، حتى وإن كان الرسم قد بدأ ، تاريخيا ونفسيا، بتسجيل علامات الكلام على شكل تخطيط. معنى هذا أنّ تحرر الرسم مما يجعله دائما كلاما، هو «شهادة ميلاد اللوحة»، لأن المرسوم يحافظ على الخطاب ويجعل منه وثيقة، كأي نص إبداعي، رهن إشارة الذاكرة الفردية والجماعية ؛ كما أن الرموز والأشكال والألوان والمواد تسمح بترجمة تحليلية لما «تسرده» اللوحة، وبذلك تزداد فعّاليتها وديمومتها، خصوصا بعد تحررها من مرجعيتها الوحيدة، أي مما اعتقدنا أنها «تتكلم» عنه، الذي هو مرجع خطابها ؛ إذ تبعا للوظيفة المرجعية ذاتها، في وجهها الخفيّ، لا تنقل اللوحة تلك العلامات التي قصدتْها ساعة ميلادها فحسب، بل أخرى غائبة، لكنها على صلة وثيقة بالعالم، لا تظهر إلاّ بعد حين ؛ يكفي


حسان بورقية

نى هذا أنّ تحرر الرسم مما يجعله دائما كلاما، هو «شهادة ميلاد اللوحة»، لأن المرسوم يحافظ على الخطاب ويجعل منه وثيقة، كأي نص إبداعي، رهن إشارة الذاكرة الفردية والجماعية ؛ كما أن الرموز والأشكال والألوان والمواد تسمح بترجمة تحليلية لما «تسرده» اللوحة

هنا أن نشير إلى المغامرات التي دخلتها أعمال أحمد الشرقاوي في سماء كل من إدمون عمران المليح وعبد الكبير الخطيبي التّأويلية، أو قراءة هذا الأخير ومحمد القاسمي وفريد الزاهي لأعمال عزيز أبو علي، على سبيل المثال لا الحصر. معنى هذا، أن اللوحة حينما تحتل موقع الكلام، يولد شيء مهمّ، بحيث أننا في حوارنا المباشر مع الفنان نكون حاضريْن معا، كما يكون الواقع والظروف والمحيط والوسط كذلك. ولا يأخذ خطاب اللوحة معناه إلاّ بالمقارنة مع تلك الظروف التي يكون فيها الكلام مسلّحا بما فيه الكفاية ليرسو بنا في مرجعية واقعية، يختلط فيها الفني بالنفسي، بالاجتماعي، بالتاريخي والسياسي. لكن عندما ينتفي الكلام بفعل الخصوصية الفنية أو الجمالية، وتتعذّر إمكانية الحوار مع الفنان، فإن مطلق اللوحة يتضاءل، تؤجَّلُ المرجعية، وتغدو كأنها «في الهواء» خارج العالم، أو بلا عالم محدد ـ ما العالم المباشر لأعمال المليحي، الهبّولي، جاريد، بينبين، السلاوي، كنتور، قريشي، يامّو، بورقية، النويري مثلا؟ ؛ بانتفاء هاته العلاقة مع العالم، تصبح كل لوحة حرّة في الدخول في علاقة مع مجرّة لوحات أخرى، ومع «واقعات» أخرى وشروط أو ظروف غير التي أنتجت فيها. وهذه هي العلاقات الجديدة التي تولد في امحاء «العالم» الذي «تتكلم» عنه، تولّد شيبةَ عالم

اللوحات أو ما يسمى عموما بالفن التشكيلي. إنها الصيغة الوحيدة لدوام الأثر الفني، والتي تكمن - كما رأى كلود ليفي ستراوس - «في أن يمنح هذا الأثر الميلاد لآثار فنية أخرى (.) وأن ضياع استمرارية تسلسل هذا الإنتاج، سيكون خسارة لا تعوّض (.) لأن الناس لا يختلفون، بل ولا يوجدون، إلاّ بآثارهم»، والتحدي الأساسي الذي على النقد الفني أن يرفعه يتجلّى في صيانة وعي هذه الاستمرارية وذاكرتها [6].

5 -

يمكن لاحتجاب العالم المؤقت الناتج عن شبيه عالم اللوحات، أن يكون تامّاً إلى درجة أن العالم نفسه، في امبراطورية الرسم، لا يبقى هو العالم الذي نقصد أو نشير إليه ونحن نرسم، ويختزل إلى ذلك النوع من «النَّفَس» الذي تنثره الأعمال الفنية والأدبية والشعرية. يمكن أن نقول هذا العالم خيالاً، أحسن مما كنا نستحضره به كلاميا، لأن هذا الخيال في حد ذاته مخلوق فني، خيالي جمالي، وهو ما يطلق عليه ريكور اسم «الملاءمة»، التي يُقْصَد بها أن تأويل لوحة من اللوحات، أو أثر فني من الآثار (وإن كان ريكور يتحدث عن النص الأدبي)، يتم داخل تأويل ذاتٍ مّا لذاتها، ذاتٍ ستفهم نفسها منذ ذلك الحين بشكلٍ مخالف، ربما أحسن، وهذه هي الخطوة الأولى لإكمال فكر اللوحة في فكر الذات المتأمّلة، يسميها ريكور (دائما): التأمل الملموس، حيث يمرّ فهم الذات عبر خفايا فهم علامات الثقافة، العلامات التي تتوثق فيها الذات وتتشكل، من جهة ؛ ومن أخرى، حيث لا يكون فهم لوحةٍ مّا هو مبتغى تلك اللوحة، إنما يكون وسيط علاقة ذاتٍ بذاتها، ذاتٍ «لم تعثر في دارة التأمل المباشر القصيرة، على معنى حياتها الخاصة».



حسان بورقية

> ولا يجب علينا أن نفصل بين ما بوسعنا تخيله وبين ما بوسعنا تذكره»[8]، لأن الذاكرة والرغبة هما الخيال الحاضر، وهذا هو الأفق الذي يسير فيه كل إبداع، واللوحة لا تريد أكثر من هذا : أن نضع أنفسنا في معانيها هذه، وهذا القصد هو الاتجاه الذي تفتحه للفكر

بمفهوم الملاءمة هاته، تُقاوَمُ المسافة الثقافية بين الأجيال، لأن القراءة على هذا النحو التأويلي، تقرب وتساوي وتصيّر ما كان «غريبا»، معاصراً ومتشابهاً. يمكن للنماذج السياسية، الاجتماعية والاقتصادية، أن يتداعى كل واحد منها تلو الآخر، لكن «سيبقى ما أبدعناه بأكبر جدية، أكبر حرية، وأكبر سعادة أيضا : إنتاجاتنا الثقافية، الرواية، القصيدة، الرسم، العمل السينمائي، التأليف الموسيقي، البحث - والآثاث، الطبخ، الحب والذاكرة كذلك، فهي بأجمعها ثقافة ، بما فيها ما سماه خوسيه أورتيغا : مجموعة · مواقف أمام الحياة»[7]. ما تمّ الاحتفاظ به من الكلام هنا، ليس كونه رُسِمَ، إنما كونه صار حدثاً دالاً في الحال، وعندما تصبح اللوحة «حالية»، تجد محيطا وحضوراً، فإنها تستأنف حركتها من مرجعية بعينها إلى عالمٍ وذوات أُخَر : عالم جيلِ مشاهدٍ جديد، وذوات قراء مؤولين جدد يساهمون في خطاب اللوحة الخاص، لأننا «نتذكر هنا، واليوم. لكننا نتخيل كذلك هذا الهنا، وهذا اليوم، ولا يجب علينا أن نفصل

بين ما بوسعنا تخيله وبين ما بوسعنا تذكره»[8]. لأن الذاكرة والرغبة هما الخيال الحاضر. وهذا هو الأفق الذي يسير فيه كل إبداع. واللوحة لا تريد أكثر من هذا: أن نضع أنفسنا في معانيها هذه. وهذا القصد هو الاتجاه الذي تفتحه للفكر، أي السير باتجاه «شرق اللوحة».

6ـ

يسمى هذا الإجراء، تبعا لغاستون باشلار، بالرنين. أي تخفيف المعنى ونثره في حلم اليقظة الطافي. يفهم ما سبق، على ضوء افتراض أن الرنين لا يصدر عن الأشياء التي شوهدت، وإنما عن أشياء قالتها الأشياء التي شوهدت فولّد استعمالها إمكانية خيالنا. نجد لهذه الأمور ما يوضحها من مرادفات في الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم، عند الجرجاني والآمدي وأبي هلال العسكري والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم، في تحليلهم للاستعارة؛ كما نجد نفس المعنى عند أرسطو، القاضي بأن «استعمال الاستعارة الجيد، يعني إدراك المتشابه». والتشابه في الأصل يقوم على توظيف مسندات شاذة، تلغي في تجاورها المسافة المنطقية بين شيئين، إلغاء يولّد بدوره شرارةَ الاستعارة ومعانيها، «لينتشر الخيال في كل الاتجاهات، ينعش التجارب السابقة، يوقظ الذكريات الخامدة ويسقي حقول الحواس المتلاحمة». هكذا يكون التخيّل إعادةَ بناء، رجعاً، إصداءً، صورة فيها ماء، قريبة المأخذ (العبارتان الأخيرتان للجاحظ) الخ. نفاجئها كلها في الاتجاه الذي تفتحه اللوحة للفكر (باعتبارها استعارة وقراءة مجازية لواقع أو حدث ما)، فينتشر هذا المعنى أو ذاك في مناخٍ آخر يحمل اسم اليوتوبيا، يبقى بمثابة «لعبة حرة بإمكانيات مّا، في حالة عدم التزام حيال عالم الإدراك أو الفعل. وفي حالة عدم الالتزام هذه، نجرب أفكاراً جديدة وطرقا جديدة للكينونة في العالم. غير أن هذا «الحس المشترك»، المرتبط بمفهوم الخيال، غير معترف به بما فيه الكفاية، داخل المؤسسة، مادامت خصوبة الخيال غير موصولة بخصوبة الكلام»[9]. من ذلك المناخ الآخر، أو من اللعبة أعلاه، التي أصبحت مرجعيةَ تخيُّلٍ متجهة إلى خارج مّا، إلى لا مكانٍ معين، تولد الرؤى الجديدة للواقع، ومنه ينفتح حقل الممكن خارج حقل الواقع، موجّهاً بطرق عيشٍ وإحساسٍ أخرى. على ضوئها نعيد التفكير جذريا في المؤسسات وإكراهاتها، بحيث أن من هذه القفزة إلى «الخارج»، تنبجس أبهر منازعة للموجود، و«هكذا تبدو اليوتوبيا، في نواتها الأصلية، كالرأي المخالف السديد لمفهوم الإيديولوجية باعتبارها وظيفة الاندماج الاجتماعي. وطباقاً، تكون اليوتوبيا هي وظيفة التغيير الاجتماعي». لا يبتعد كارلوس فوينتيس، عن هذا الرأي وهو يتحدث عن المبدعين الذين يرى فيهم أنهم

هكذا يكون التخيّل إعادةَ بناء، رجعاً، إصداءً، صورة فيها ماء، قريبة المأخذ (العبارتان الأخيرتان للجاحظ) الخ. نفاجئها كلها في الاتجاه الذي تفتحه اللوحة للفكر (باعتبارها استعارة وقراءة مجازية لواقع أو حدث ما)، فينتشر هذا المعنى أو ذاك في مناخٍ آخر يحمل اسم اليوتوبيا

نيتشويّون أكثر من كونهم هيغليين، لأنهم «سمحوا لنا بفهم أنه من المستحيل تكييف الكائن البشري تماما مع مشروع عقلي مّا، و«لأنهم مبدعو «تاريخ» آخر. يعتبر الفنانون غائصين في «تاريخنا». ومن التاريخيْن يولد التاريخ الحقيقي، دون مزدوجتين، الذي هو على الدوام نتيجة تجربة، لا نتيجة إيديولوجيا سابقة على الوقائع. الإيديولوجيا تقتضي تطابقا بين افتراضاتها وبين الوقائع والأحداث؛ تعترض وتحتجّ على الخيانة عندما لا يتحقق ذلك التطابق. ولكن بما أن التطابق لا يحصل أبداً، فإن الخيانة تحمل في نظر الإيديولوجي، اسم الحياة؛ وكما يتعذر على الإيديولوجيا فضح الحياة، فإنها تفضل فضح الأثر الأدبي والفني الذي يخون الهوية الإيديولوجية»(10).

7_

بهذا يرينا الأثر الفني، ما «نسينا» رؤيته، أو مالم نره قط. وقد لاحظ ميرلوپّونْتي هذه العلاقة مع الجسد، وهذا الانغراس في الواقع مع الجسد الحي الذي يحتمله الفن بمختلف أشكاله. بالفن يستعيد الإنسان جسده بوصفه أداة معرفة، ينفلت من ضراوة هيمنة المؤسسة على جسد الإنسان وخياله. فبهذا الجسد الحي ينفتح الإنسان على العالم. «يعمل الفن على إلغاء الخوف والخضوع، يعْبر متخيَّل القيود القديمة، للدخول إلى فضاءات المتعة والخيال وإقرار حركة الإبداع المتنوعة. لهذا تمسي حرية التعبير، الكرامة الإنسانية، الحق والعدل، انشغالات الفنان الرئيسية، مادامت هذه الانشغالات في الواقع راسخة في أعماقه وتمثل جزءاً من أدوات مساره الأكثر سرية»(11). في هذا الأفق يكون الفن على علاقة بولادة جديدة توقظ التجارب التي تتجذر في وعي الآخرين، كأنها تتخيل الماضي وتتذكر المستقبل، الولادة التي تشعرنا بشهية التاريخ التي يحفظها فضاؤنا حينما يكون شاسعا؛ ولا يكون كذلك إلاّ مع الذي يكتشف، وهو «ذاك الذي يشتهي، الذي يتذكر، الذي يسمي والذي يتكلم». وهنا يكمن ما تفكر فيه اللوحة، وما ينتجه الفن بعامة، إذ تستيقظ مع جسدي الأجساد المشتركة، الآخرون، الذين ليسوا أمثالي ولكنهم يسكنونني وأسكنهم؛ وقد عبّر ريلكه عن ذلك جيدا في معرض حديثه عن رودَان، قائلا: «أشعر أنني أشبه من يريد أن يذكرك بطفولتك، ليس بطفولتك فحسب، بل بكل ما كان طفولة. يتعلق الأمر بإثارة الذكريات فيك، الذكريات التي لستَ أنت صاحبها، الذكريات الأقدم منك، كما يتعلق باسترجاع علاقات مّا وبتجديد صلات ضاربة فيما هو أقدم منك»(12). إن اللوحة، وهي تقرأ الحياة العادية، اليومية ـ بحلقاتها المحزنة أحيانا، وباهتماماتها وإكراهاتها الناهشة ـ تجتنبها، لأنها وهي تقرأ مجازيا، وتُقرأ جماليا،

إن اللوحة، وهي تقرأ الحياة العادية، اليومية ـ بحلقاتها المحزنة أحيانا، وباهتماماتها وإكراهاتها الناهشة ـ تجتنبها، لأنها وهي تقرأ مجازيا، وتُقرأ جماليا، تستأصلنا من ذواتنا ومن العالم، استئصالا خاصا

تستأصلنا من ذواتنا ومن العالم، استئصالا خاصاً؛ لذلك غالبا ما نتصور «أن الفنان - يقول عبد الكبير الخطيبي - وقد انعزل في مرسمه لا يقوم سوى بتشخيص مكان عمله. فالعالم يُختزَلُ في تلك الجدران، وتلك الطاولة وتلك الأدوات وتلك المواد، كما لو أن الحواجز بين المنفي وعالمه، وبين ماضيه وذاكرته البصرية تغدو هنا مكبوسة في مكان ضيق، بحيث إن أدنى أثر ينبعث من اليد يخلق حدثا، وكدتُ أقول: يخلق واقعة فعلية»[13]. لذا يكون فعل قراءة ما تفكر فيه اللوحة والانخراط فيه، لا يستأصلنا من العالم، إلا ليردَّه لنا مغايراً، مضاءً ومشاهَداً من جديد، إنها فعل ولادة عالم يسود فيه التأمل من أجل توسيع تجاربنا الجمالية والفكرية، وبالتالي الحياتية.

لذا يكون فعل قراءة ما تفكر فيه اللوحة والانخراط فيه، لا يستأصلنا من العالم، إلا ليردَّه لنا مغايراً، مضاءً ومشاهَداً من جديد

هوامـــش

Mohamed Kacimi, Parole nomade, ed, Al Manar, p. 12 1999 - 1

2 - حتى نتّفق على المعنى الذي تسمّى به اللوحةُ لوحةً في هذا السياق، يمكن تعميم وجهة نظر عبد الفتاح كيليطو حول النص واللاّنص، على اللوحة واللاّوحة. انظر كتاب «الأدب والغرابة»، دار الطليعة، بيروت، ط ق، 1982، ص. 12 فما فوق.

Paul Ricoeur, Du Texte à l'action, Collection Esprit/Seuil; 1986 - 13

- يصدر قريبا بالعربية، ترجمة محمد برّادة وحسان بورقية، القاهرة.

Theodor Adorno, L'art est-il gai ? in, Notes sur la litterature, ed. Flammarion, p. 431, tr. par sibylle Muller, 1984 -4

5 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط اا، 1982،ص. 161.

6 - وردت الإشارة في مقالة بعنوان:

- Heureux les peuples ... François Wahl, in Horizons MAGHREBINS art contemporain marocain, n° 33/34, 1997, p 76.

- Carlos Fuentes, Le sourire d'Erasme, ed. Essai- Gallimard. Tr. Eve-Marie et Claude Fell, 1992, p. 15.

8 - كارلوس فوينتيس، ص. 20.

9 - پول ريكور، مرجع مذكور. يمكن الإطلاع في هذا السياق على:

- Paul Ricoeur, La metaphore vive, chap. l'espace de la figure, ed. Points/Essais. p. 184; 1997

- Paul Ricoeur, L'idéologie et l'utopie, tr, de l'anglais par Myriam Reveault d'Allonnes et Joël Roman. ed; Seuil/La couleur des idées. 1997.

Le Sourire d'Erasme, p. 17. - 10

12 - وردت الإشارة في مقالة بعنوان:

- Art et artisanat, figure double de la créativité, Marie-Cécile Dufour El Maleh. Horizons maghrebins. Ibid, p. 40

13 - فتنة المطلق، عن الفن والكآبة عند الفنان عزيز أبو علي، عبد الكبير الخطيبي، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، 2000، ص. 30.

محمد السرغيني

القراءة الشعرية
تقديم وترجمة بنعيسى بوحمالة



بنعيسى بوحمالة

تقديم

معروف عن الشاعر محمد السرغيني شغفه الفائق بالفنون التشكيلية، وتشبعه ذهنيا ووجدانيا، بثقافة تشكيلية عميقة، ثرية، وواسعة الحدود. وبالعودة إلى بعض إصداراته الشعرية يسهل علينا تلمس المحايثة القوية، في نسيج النصوص، لقرائن الاقتصاد التشكيلي المتمثلة في تقنيات الأسلبة والأداء والتعبير التي تصدر عنها مخيلات الفنانين التشكيليين وتتوسلها في إنشاء المساحات والحجوم، الأشكال والأبعاد، الإضاءات والتظليلات.. و في اجتراح الموضوعات والترميزات والإيهامات، هذه القرائن التي تشكل، إلى جانب مستمداته الصوفية والفلسفية، المكونات الضاربة في ممارسته الكتابية.

معروف عن الشاعر محمد السرغيني شغفه الفائق بالفنون التشكيلية، وتشبعه ذهنيا ووجدانيا، بثقافة تشكيلية عميقة، ثرية، وواسعة الحدود. وبالعودة إلى بعض إصداراته الشعرية يسهل علينا تلمس المحايثة القوية، في نسيج النصوص، لقرائن الاقتصاد التشكيلي

إنه بهذا الانفتاح، العارف والعاشق في آن معا، على التشكيل باعتباره أحد أرقى تمظهرات الفاعلية الجمالية، وأشقّها كذلك، وإدمانه قراءة المنجز التشكيلي الغربي الحديث، الانطباعي والسريالي والوحشي.. من خلال نماذجه العليا (سيزان، ماتيس، مونيه، فان غوغ، براك، كلي..)، أضف إلى ذلك انشداده الوثيق إلى الإبداعية المبهرة لرسومات الفنانين الإسبان، الكلاسيكيين منهم (فيلاسكيز، غويا) والمحدثين (بيكاسو، دالي، ميرو)، ما انفك يغذي نصوصه الشعرية بثمار هذه الفاعلية واستكشافاتها منضويا بهذا، وعن استحقاق، في زمرة الشعراء الغربيين الحداثيين الذين لم تنزل درجة اعتنائهم بالتشكيل عن تلك التي خصوا بها الشعر، بما هو نشاطهم الإبداعي الأصلي، كبودلير وريلكه ومايا كوفسكي ولوركا وميشو و أونغاريتي.. انضواءه، بالمثل، في صف قلة من الشعراء العرب المعاصرين ممن انتبهوا إلى قيمة ما

يمكن أن تستفيده الكتابة الشعرية من التشكيل من ممكنات سيان على صعيد البناء أو من حيث التخييل فأكبّوا على هذا الأفق التعبيري انكبابهم على الشعر، مثل بلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس وسعدي يوسف...

لذلك، وفي مضمار الاقتراب أكثر من هذه الفاعلية ضمن مسعى نقدي يوائم بين المعرفة المكينة والعشق اللامشروط، لم يكن مستغربا أن يخص السرغيني الرسم في المغرب بكتابه الموسوم بـ Esotérisme et peinture abstraite au Maroc منشورات البلابل، فاس 1999- محاولا، كما يشير إلى ذلك في مستهل الكتاب، "قراءة البصري توسطا بالمقول". هذا وإذا كان المؤلف قد اشتغل أساسا على جانب من المتن التشكيلي المغربي، التجريدي تحديدا، فإنه يمكن سحب زاوية النظر المستحكمة في التحليل و أيضا استخلاصات هذا التحليل على الاتجاه التشكيلي التجريدي بعامة. فالكتاب بقدر ما هو مجلى لتقاطع تاريخين متكافئين: تاريخ عين رائية، فطنة، لها مراس بالمشاهدة ولا تنقصها حصافة التملي ولا كياسته، تخفرها روح تلقي، في لحظة التقاطع هاته، بكامل مداركها وخبراتها وحدوسها، وتاريخ لوحة فنية، موضوعة موضع إبصار وتدبّر لملفوظها اللوني، يضفي سننها البنائي وإعجازها التعبيري وإشاريتها المتمنعة على اللحظة نصيبا من التحدي وقسطا من الإمتاع سواء بسواء. يشكل الكتاب، مزاوجة موفقة بين لغة واصفة، علمية، قوامها النمذجة و التصنيف و الإعمال المقولاتي في تشخيصها لفضاء اللوحة، لعناصره و مؤثثاته، ولما يعتمل فيه من تمفصلات وتفاعلات وتجاذبات، لغة تستلف عدتها المفهومية، الصارمة والمستشكلة، من مرجعيات تشكيلية إستيتيقية وبلاغية وعقدية وصوفية وفلسفية، وبين لغة إبداعية، سلسة، تكشف عن تعاطف أو، بالأولى، عن تماه دال مع الواقعة التشكيلية وتواطؤ سافر مع فذاذتها الإنشائية والرمزية، لكن من غير التضحية المطلقة بانتظارات شريحة من المتلقين هم أحوج ما يكونون إلى الشرح والتفسير والتفصيل والتقريب والتحبيب، الشيء الذي سيفسح المجال، نتيجة لذلك، للغة ثالثة، إن شئنا، تلقينية، تثقيفية، ذات مسوح ديداكتيكي بيّن، تتغيا استحصال تقبّل فاعل ومنتج للإبداع التشكيلي.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية ينفرد كل قسم منها بواحدة من القراءات الثلاث، المتعاضدة والمتكاملة ضمنيا، التي يقترحها المؤلف منطلقات ولوج إلى صلب اللوحة التشكيلية التجريدية في

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية ينفرد كل قسم منها بواحدة من القراءات الثلاث، المتعاضدة والمتكاملة ضمنيا، التي يقترحها المؤلف منطلقات ولوج إلى صلب اللوحة التشكيلية التجريدية في المغرب.

المغرب، وبتعبير مواز بمثابة ترتيبات مقاربية، تمثيلية، لمورفولوجيتها التخطيطية الشائكة ومقولها الجمالي المتراكب، وهي على التوالي، القراءة الشكلية Lecture formelle والقراءة الشعرية Lecture poétique ثم القراءة الباطنية أو الجوانية Lecture ésotérique. وإذن " فمن خلال القراءة الشكلية سيتم التشديد على القانون الشكلي للعناصر الثمانية التي هي : اللون، الضوء، الظل، الحد، الخط، الانزياح، الحركة والإيقاع ؛ وبفضل القراءة الشعرية سيتهيأ لنا تعيين الوجه الجمالي البصَري ؛ بينما ستتكفل القراءة الباطنية أو الجوانية بالتسامي لا بهذا القانون ولا بوجهه الجمالي البصَري (...) إن القراءة الشكلية سيكون متخذها الصعيد المقولاتي، أما القراءة الشعرية فسيكون موئلها الصعيد البلاغي، في حين ستجري أطوار القراءة الباطنية أو الجوانية على صعيد تأويلي بحت". وذلك وفقا للإيضاحات الواردة في مقدمة الكتاب دائما.

وبغاية تقديم فكرة، وإن نسبية، عن محتوى الكتاب ومقصديته النقدية ارتأينا ترجمة القسم الثاني منه، المخصوص للقراءة الشعرية.

نص الترجمة

(1)

من المؤكد أن القراءة الشعرية



محمد السرغيني

من المؤكد أن القراءة الشعرية للرسم التجريدي جائز إجراؤها على العناصر الثمانية المسطرة والموصوفة سالفا، وما دام الأمر كذلك فإننا سنلجأ، في هذا المقام، إلى مباشرة ضرب من التحليل ستتخذ بمقتضاه هذه العناصر قوام أزواج

للرسم التجريدي جائز إجراؤها على العناصر الثمانية المسطرة والموصوفة سالفا، وما دام الأمر كذلك فإننا سنلجأ، في هذا المقام، إلى مباشرة ضرب من التحليل ستتخذ بمقتضاه هذه العناصر قوام أزواج تتنفذ في كل زوج منها ماهيتان متجاذبتان : الساكن في تعارضه مع المتحرك، الوقف المناظر لذلك الذي يحصل عند منتصف البيت الشعري بإزاء حياد الوقف الآخر، العضوي، المرئي في مقابل المحسوس، ثم السافر كحد مضاد للمخفي.

فمع الساكن يعثر الإبداع التشكيلي على تجريديته التي تتجسم في الارتفاع عن العام والمشاع إن حميميا أو على صعيد الخيال. نقصد كونه ينتقل من محض الهيئة النواتية أو الجنينية إلى الإبداع الواعي بما فيه الكفاية، لكن الغاية هنا لا صلة لها باستذمام، باستبشاع، أوبتشويه الشكل وإنما هي تتعلق بالإفصاح عن تواري حقيقة الجمال خلف حقيقة ما هو وحشي، تماما كما هو ارتباطها بإسقاط المافوق واقعي الخالص على ماهو واقعي، وبالتالي فإن الغاية، في هذا المساق، لا تخرج عن إطار تحويل يتخذ صفة تجميل يتدبر شأنه بكيفية مغايرة.

إذا ما نحن استأنسنا بأوفاق التقبل الفني العام، الموضب على مقاس

الحاجة، سيتبين لنا أن ما هو متحرك هو بمثابة شهادة على نوع من الارتجاع صوب الواقع الحميمي للأشكال، هذه العودة التي تدمغها آثار جذر لا يدين بخصوصيته التعبيرية سوى لوضعيته العناصرية المحرفة أصلا، مثلما سندرك أن تشكيله، أي المتحرك، لا يفي بالمرام إلا عندما تفلح هذه الآثار المتبقية في الشهادة على حضورٍ ما لما فوق واقعيٍّ تصطنعه مخلفات واقع مستتر، إنه يمثل علامة على نوع من الانخصاب المستديم تأخذ فيه النواة الأولية مجرى لا متناهياً من النويات. هكذا يصير في مستطاع الواقع مماشاة ما فوق الواقع ومسايرته جنبا إلى جنب، بل ويصبح أحدهما مآلا للآخر، رغما من استئثار ما فوق الواقع بأفضلية نفوذية، واهنة ما في ذلك شك، وذلك بمسوغ كونه نواة أيما تجريد كان.

إن سيرورة التقدم الابتداعي تنهض على كاهل الوقف، الملمع إليه آنفا، الموسوم بالحياد أو في درجته الصفر، ذلك أنه يسعى، وبطريقة عشوائية، إلى انتشال ما هو فطري أو جبلّي من لجة المصطنع في العناصر الثمانية، فالصورة يلزمها، كيما تبرح أفق البكور أو الابتسار وتتملك نضوجها وإيناعها، أن تمر، آونة إثر أخرى، هذا حتى قبل أن يحدث تلقيها على نحو توافقي، ثبوتي، بسائر التحولات والتغايرات القمينة

> إن المرئي ليلتقط من الخارج، وإذا ما كان يجسد سيرورة فهو يتخذ صبغة صورة مكثفة، منضغطة، يتم التقاطها على حين غرة أو يقع اكتشافها بمحض المصادفة وتجري معاينتها ظاهريا ليس إلا.

بملاءمتها مع جوهرها الخالص. ولكي يتأتى له، أي الوقف، أن يرقى بتعبيريته ويضفي عليها شيئا من الجزالة والمهابة فإنه لا محيد له عن اطراح حياده وحموله وإبدال توضعه البدئي بآخر عضوي والسبب هو أن انفصال الفطري أو الجبلّي عن المصطنع الناشئ ضمن التوضع البدئي سرعان ما يلقى هيئته الاعتيادية أو مألوفيته توسطا بتوضع عضوي، بحيث يتوافر، في الوقف العضوي، متسع للوعي الذي يتولى، مستهديا عنصر الذاتية المجنحة، تجميل الصورة ما دام يغدق عليها وجها ثنائيا.

على هذا المنوال إذن يركب الوقف العضوي، باعتباره إبداعا ثانيا، متن الوقف المحايد أو الخامل ولو أنهما يسلكان مسارين متوازيين يتبديان من خلالهما مندمجين أو يكادان.

إن المرئي ليلتقط من الخارج، وإذا ما كان يجسد سيرورة فهو يتخذ صبغة صورة مكثفة، منضغطة، يتم التقاطها على حين غرة أو يقع اكتشافها بمحض المصادفة وتجري معاينتها ظاهريا ليس إلا. فما من شيء يلتقط بوساطة تربط بين الخواء والامتلاء، بين القبلي والبعدي، إلا ويدخل في عداد السيرورة، ناهينا، بطبيعة الحال، عن كون الصورة المكثفة، المنضغطة، تحيل توا على

الشيء الملتقط وهو في حالة انسياب، بل ولعل هذا الملمح يطول لا الحالة التي تدرك معها هذه السيرورة فحسب، بل، وأيضا جماع الصور المكثفة، المنضغطة، عند استحضار ما يغلف هذه الحالة من تعالقات نسبية. فالخواء والامتلاء، بحسبانهما ماهيتين، لا يمتلكان مغزاهما الجاهز، في نطاق الإبداع، إلاّ توسلا بعملية تنسيب أقل اتضاحا لكن أوفى إبهاما واستغلاقا، إذ لا يتوانى المرئي، هنا، عن التسامي والانصعاد بحثا عن محسوسيته، هذه الأخيرة التي تجهد،بدورها، لتخطي واقع ملتقط وهو في حالة ابتذال، مادام قد خضع لمعاودات إنتاج لا تحصى، وتعويضه، نعني الواقع، بواقع آخر مغاير يسنح بتمليه من الداخل.

يقينا إن المرئي، منفردا، لا اقتدار له، البتة، على ترجمة الامتلاء الذي يغلف الشيء، رهن الالتقاط، ويلحقه، في آن واحد، بدائرة المحسوس، مما يمنحهما طابع صدام وظيفي وناجع على الرغم من تجانسهما المتواضع. أما من زاوية نظر مخالفة فإن محسوسية الجانب المرئي من الشيء الملتقط، الذي لا يشغل ما عدا الجزء المتموج من مساحة اللوحة الفنية، قد تفضل متجذرة، دونما انقطاع، في العمق من معيوشيته المكتملة.

فإذا ما كان الظاهر مرادفا للمرئي، باعتبارهما لا يقويان على افتضاض قشرة الأشياء، فإنه ليتجاوزه بفضل ما يستثيره من استمتاع وانتشاء في دخيلة المرء الملتقط، ولو أن المسألة تهم متعة الوحشي ونشوته سيان وهما تلبسان، هكذا بغتة، لبوسا تلذذيا أو عند اتصافهما بالتواتر والمداومة، وذلك بصرف النظر عن اندغامهما في الحالة الثانية، برؤية اغتباطية، حبورية، ما في ذلك ريب. مقابل هذا فإن ما يخول للمخفي، من جانبه، إمكانية الترادف مع المحسوس فهو، على ما يظهر، قابلية كليهما للإيصال إلى ما وراء قشرة الأشياء، زد على هذا قابليته هو بالذات، أي المخفي، للتعدي إلى ما يندّ عن نطاقه المحصور على نحو ما تعكسه المتعة والنشوة الغائرتان اللتان يبثهما في جوارح المرء الملتقط فتستثيران، وهما تتغوران اللب من كيان المرء الملتقط والشيء الملتقط، باطن المرئي وتستميلان سريرته، بل وتسبغان عليه خاصيات الطواعية والسلاسة واللين، لكن بطريقة يقع فيها الذهاب من الذاتي إلى اللاذاتي، وحتى عندما يحدث، بعض الأحيان،أن ينخرط المرء الملتقط في الصميم من خلقة الشيء الملتقط لا يتردد الظاهر في إخلاء موضعه للمخفي ليغدو الشأن شأن رؤية حدسية وليس أمر عضوية مادية.

على هذه الشاكلة إذن تشق القراءة



> مقابل هذا فإن ما يخول للمخفي، من جانبه، إمكانية الترادف مع المحسوس فهو، على ما يظهر، قابلية كليهما للإيصال إلى ما وراء قشرة الأشياء، زد على هذا قابليته هو بالذات، أي المخفي، للتعدي إلى ما يندّ عن نطاقه المحصور على نحو ما تعكسه المتعة والنشوة الغائرتان اللتان يبثهما في جوارح المرء الملتقطش

الشعرية، بعد القراءة الشكلية، سبيلها إلى رحاب العناصر الثمانية محفزة إياها، وهي في وضعية انسقاط على رباعية الأزواج التالية، على اختطاط نقطة بدء ونقطة انتهاء لمسارها: من الساكن إلى المتحرك، من الوقف المحايد أو الخامل إلى الوقف العضوي، من المرئي إلى المحسوس، وأخيرا من الظاهر إلى المخفي. ولعل في مكنة الخطاطة الموالية إبراز ما يخص هذا المسار من مواصفات:

الساكن: إدراك كنه النواة الخام.

المتحرك: إدراك كنه النواة المخصّبة.

الوقف المحايد أو الخامل: إدراك لاشعوري.

الوقف العضوي: إدراك مقرون بالوعي.

المرئي: إدراك ما هو برّاني.

المحسوس: إدراك ماهو باطني.

الظاهر: متعة مرجعها إلى إدراك ما هو برّاني.

المخفي: متعة مردها إلى إدراك ماهو باطني.

وللعلم فلكي نمر من متعة هلامية، عمياء، إلى أخرى يلازمها نصيب من العقل يقتضينا هذا المرور أخذ تراتبية التمرحل الآتي بعين الاعتبار:

- المرحلة العفوية.

- المرحلة الذاتية.

- المرحلة الموضوعية.

ففي أثناء المرحلة العفوية يعنّ الإدراك مُضبّاً بيد أنه لا يعدم مفعوله في غضون المرحلة الذاتية، وبصدد المتعة التي تنبثق عنه في إبان المرحلة الموضوعية فهي تتلامح أشبه ما تكون بانفعال فطري أو جبلّي تستحكم فيه المواضعات الجمالية وذلك بنفس القدر الذي تشرطه الوضعية الذاتية للمبدع هي الأخرى.

(2)

إن القراءة الشعرية لأثر تشكيلي تجريدي لا صلة لها، إطلاقا، بتلك التي يمكن أن تشتغل على قصيدة شعرية، أما تعليل هذا فيكمن في أن الأمر يتعلق بشعريتين اثنتين، متمايزتين، تسخران، سوية، جملة من التحديدات التقنية والعناصر المستدقة التي تمنحها، كل واحدة من ناحيتها، معنى يتجاوب وطريقتها الخاصة، وبإدخالنا في الحسبان التباينات الناجزة بين المكتوب - المتلفظ من جانب، والمرسوم - المنظور من جانب ثان، يتبين لنا مدى اختلاف هذه التحديدات والعناصر المستدقة بين قراءة وأخرى. ولربما سيكون من الفائدة

> إن القراءة الشعرية لأثر تشكيلي تجريدي لا صلة لها، إطلاقا، بتلك التي يمكن أن تشتغل على قصيدة شعرية، أما تعليل هذا فيكمن في أن الأمر يتعلق بشعريتين اثنتين، متمايزتين، تسخران، سوية، جملة من التحديدات التقنية والعناصر المستدقة

الاستئناس بالخطاطة التالية لكونها، فضلا عما نصصنا عليه من تمايز بين القراءتين المذكورتين وانفرازهما عن بعضهما، تسلط الضوء على ما يؤالف بينهما من معطيات وحيثيات :

التحديدات التقنية :

/ الختم :

الشعر : اختتام قصيدة.

الرسم : آخر رشقة تلوينية في عرض اللوحة الفنية.

/المجانسة :

الشعر : الملاءمة التوليفية.

الرسم : تناغم العناصر الثمانية.

/الاستعارة :

الشعر : مضمر المعنى الحرفي.

الرسم : شفوف الأشكال المرسومة وانجلاؤها.

/المجاز المرسل :

الشعر : إبدال معنى بآخر.

الرسم : إبدال عنصر بآخر.

/المقطع اللفظي الأحادي :

الشعر : كلمة تقوم على مقطع لفظي واحد.

الرسم : وحدة تكوينية معزولة.

> الإستئناس بالخطاطة التالية لكونها، فضلا عما نصصنا عليه من تمايز بين القراءتين المذكورتين وانفرازهما عن بعضهما، تسلط الضوء على ما يؤالف بينهما من معطيات وحيثيات

/الوقفة :

الشعر : توقف عروضي اختياري.

الرسم : انزياح يعزل بموجبه شكلان اثنان.

/الديباجة :

الشعر : مفتتح قصيدة.

الرسم : أول رشقة تلوينية في عرض اللوحة الفنية.

/الترادف :

الشعر : كلمات مختلفة تؤول إلى معنى واحد.

الرسم : التماثل والانسجام.

قسمات أخرى مشتركة :

/التخميني :

الشعر : الاستناد على الإلهام.

الرسم : الاعتماد على الحدس.

/التأليف.

الشعر : انطلاقا من مفردات.

الرسم : على قاعدة العناصر الثمانية.

/الجدل :

الشعر : بين الشكل والمحتوى.

الرسم : بين المتخيل والمرسوم.

/الفضاء :

الشعر : مساحة كتابية.

الرسم : مساحة مرسومة.

/المتخيل :

الشعر : قوامه الذاكرة الذهنية.

الرسم : مرتكزه الذاكرة البصرية.

/المنطق :

الشعر : تنبّئي.

الرسم : حدسي.

/التقبل :

الشعر : من خلال العين القارئة.

الرسم : عبر العين المستكشفة لصورة.

/الحلم :

الشعر : اللاوعي مقرونا بالكلمة.

الرسم : اللاوعي مردوفا إلى المادة.

/العلامة :

الشعر : ذات طبيعة كتابية.

الرسم : ذات طبيعة تلوينية.

/الرمز :

الشعر : الانحراف بالمعاني عن وجهتها.

الرسم : تناوب الأشكال.

/الزمن :

الشعر : مدة إيقاعية.

الرسم : مدة متخيلة انبثاقا من الداخل.

/الرؤية :

الشعر : من الخيال إلى اللغة.

الرسم : من المتخيل إلى المرسوم.

وإن نحن أردنا الاختزال سنقول إن كل قراءة شعرية موئلها نوع من الموضعية، ومن خلال تساوقها قد لا يتعذر علينا حصر الأصناف الدلالية الثلاثة التي يسفر عنها هذا التساوق وهي : الدلالة الطبيعية والدلالة الاتفاقية، أما الدلالة الأخيرة فجائز نعتها بالدلالة المتأصلة. فالدلالة الأولى تهدف إلى فك سنن العلامات، والدلالة الثانية يتوخى منها إكساب عملية الفك هاته شرعية ما، في حين تختص الدلالة الأخيرة ببلورة مضمون مكتنز بشتى المعاني، ولا شك في أن هذه الأصناف تعمل ثلاثتها، متضافرة، على تحيين نجوع القراءة الشعرية وتفعيلها. وعليه فإن كان المقروء ينحل، من خلال الدلالة الطبيعية، بغاية الائتلاف ثانية فإن الشيء المنظور يستملك خصلة الإيناس والمألوفية، بله الانقياد والمطاوعة. وذلك كيفما اتفق في الفضاء المرسوم تعكزا على الدلالة الاتفاقية، إذ أن مناولة المقروء تتم على ضوء معايير مدققة، أما الشيء المنظور فغالبا ما يكون معناه عرضة لتبذير لا حصر له، هذا في الوقت الذي ينضم فيه المقروء، ضمن الدلالة المتأصلة، إلى مدار جدل ذهني وينتقل معه الشيء المنظور من أفق شفافية متحصلة إلى ضرب من المحاورة البصرية.

وإن نحن أردنا الاختزال سنقول إن كل قراءة شعرية موئلها نوع من الموضعية، ومن خلال تساوقها قد لا يتعذر علينا حصر الأصناف الدلالية الثلاثة التي يسفر عنها هذا التساوق وهي : الدلالة الطبيعية والدلالة الاتفاقية، أما الدلالة الأخيرة فجائز نعتها بالدلالة المتأصلة.

(3)

لعله من المستلزم التنويه إلى كون القراءة الشعرية للعناصر الثمانية تأخذ مجراها من خلال التحديدات التقنية المسطرة قبل حين.

/الختم :

يعد ختما :

1 - كل لون يتخذ مظهر النفحة التلوينية الاختتامية في اللوحة الفنية (الألوان).

2 - "وضاءة تلوح كآخر رشقة نور في اللوحة الفنية (الأضواء).

3 - "انعتام ينشق عنه الوجه الأخير لكتلة الظلال المؤممة لحيز من اللوحة الفنية (الظلال).

4 - "حد يلتف، لآخر مرة، حول مجموعة من الأشكال المتخاصرة أو المحبوكة داخل اللوحة الفنية (الحدود).

5 - "نبذة تخطيطية تجهز على استطالة خط أو أكثر في اللوحة الفنية (الخطوط).

6 - "فراغ يجعل، ولمرة أخيرة، بعدا ما يند عن المقايسة داخل اللوحة الفنية (الأبعاد).

7 - "علامة تضع حدا لانسياب الحركة الأخيرة التي تخلفها ريشة الرسام في أرضية اللوحة الفنية (الحركات).

8 - "لمسة تمنح الإيقاع هيئته التامة من غير ما تشويش على حيويته في فضاء اللوحة الفنية (الإيقاعات).

/المجانسة :

يعتبر جناسا :

1 - أي لونين متباينين يسفر تداخلهما عن تناغم سمته الغرابة (الألوان).

2 - "بارقتا نور تدنوان من بعضهما البعض ثم تتباعدان بغاية بلورة، وإن مؤقتا، تناغم لاغبار عليه (الأضواء).

3 - "مظهران نافران يكون التماعهما مساوقا لاستمرارية انعتامهما (الظلال).

4 - "فضاءان متضائلان يجترحان، في تجاوب مع بياض اللوحة، حدهما المتنقل (الحدود).

5 - "خطان توأمان ينشئان تناغما ذا طعم تنابذي (الخطوط).

6 - "مساحتان تؤثثهما أشكال ذات انبساط حصري (الأبعاد).

7 - "تعاقبان ملولبان يرتبان، في آن معا، انطباعا عن تنام حثيث (الحركات).

8 - "لمستان منبنيتان على نحو مفارق يراد بهما خلق ضرب من

لعله من المستلزم التنويه إلى كون القراءة الشعرية للعناصر الثمانية تأخذ مجراها من خلال التحديدات التقنية المسطرة قبل حين.

التماسك الناشز عن أية قاعدة أو تقنين (الإيقاعات).

/ الاستعارة :

يحتسب استعارة :

1 - أيّما لون لا يجسد، سواء تمتع بشفوف مفخم أم اكتفى بقدر متواضع من الانفصاح، سوى مضمر للون آخر (الألوان).

2 - " ألق يقوم بمقايضة نورانيته، في رحاب اللوحة الفنية، بعناصر مغايرة لكنها ملتمعة (الأضواء).

3 -" ظل يدين بشفافيته لآثار المحو والتشطيبات التي تباشرها ريشة رسام موهوبة (الظلال).

4 - "شكل يقوم بالتعريج على أشكال مجاورة ويعفي على نطاقاتها المخصوصة (الحدود).

5 -"خطية سميكة تستحدث جماعا من الخطوط الرشيقة التي تميز بالكاد (الخطوط).

6 - "امتداد يرجع الفضل في شفافيته إلى جملة من الانشجاجات المتكافئة (الأبعاد).

7 - "شيء ثابت يستقيم في هيئة مائجة، متخيلة بصريا (الحركات).

8 -" كافة الوحدات المرسومة، المنمقة، التي تكشف، بطريقة واحدة، عن نظام إيقاعي يسري داخل اللوحة الفنية (الإيقاعات).

/المجاز المرسل :

يدخل في عداد المجاز المرسل :

1 - كل لون يستبدل بآخر كلما اقتضت ذلك حاجة الأسلوب إلى الدعم والتعضيد (الألوان).

2 -" نورانية شديدة يقع إبدالها بأخرى فاترة وذلك لاعتبارات جمالية (الأضواء).

3 -" ظل يغير تموضعه مستبدلا حالة بأخرى مستجدة (الظلال).

4 -" علامة تحوط أشكالا وعناصر تحفيزية كما لو أنها تتوخى عزلها عن الباقي (الحدود).

5 -" خط لا يتوانى، على مدى مساره، عن صيانة هيئة أحادية لا أكثر (الخطوط).

6 -" نقطة يلتقي عندها طرفا مساحة معتدل طولها (الأبعاد).

7 -" التزحزحات التي يتم تغييرها بحالات متعينة، موازية، تتصف بالثبات (الحركات).

8 - " الوحدات الإيقاعية التي تنبجس من رحمها وحدات إيقاعية إضافية (الإيقاعات).

يدخل في عداد المجاز المرسل :

1 - كل لون يستبدل بآخر كلما اقتضت ذلك حاجة الأسلوب إلى الدعم والتعضيد (الألوان).

/المقطع اللفظي الأحادي :

يندرج في نطاق المقطع اللفظي الأحادي :

1 ـ" أي لون موزون، على شاكلة الشعر، يعمد إلى تقطيعه إلى عدة أشكال، صغيرة من حيث الحجم، قابلة للقراءة إن منفصلة أو ملتئمة (الألوان).

2 ـ" سطوع تؤلفه نقاط صغيرة، منيرة بطبيعة الحال، الشيء الذي يجعل هذا الملمح يكتسي صبغة نظمية، كما الشعر، للشيء المرسوم (الأضواء).

3 ـ" لطخة سوداء تتفتت إلى مجموعة من النقاط الأقل إعتاما التي تقرأ متضامة (الظلال).

4 ـ" انسداد تنهض إثره سياجات أخرى أصغر تؤشر، عند عزلها، على نوع من الإحداق غير مسترسل (الحدود).

5 ـ" خط ذو امتداد متقطع بسبب من المجسمات الخطية الصغيرة التي يتشكل منها (الخطوط).

6 ـ " مساحة، مرسومة أو غير مرسومة، ناشئة عن جملة التفككات الصغيرة التي لا تؤثر، مع ذلك، على رحابتها (الأبعاد).

7 ـ" عنصر يدين بحر كيته في مهاد اللوحة الفنية إلى ما يتبعه من عناصر صغرى رافدة (الحركة).

8 ـ " قالب تأوي إليه مقاطع، مناظرة للمقاطع الشعرية، على درجة من التناهي وذات شكل موحد، ولكأنما يتعلق الشأن بتنغيم اللوحة الفنية وترخيم لسان حالها (الإيقاعات).

/الوقفة :

ينضوي إلى دائرة الوقفة :

1 ـ أيّما ضوء ينتصب بين لونين متراوحين بقصد تنحيتهما ولو بنسبة خفيفة (الألوان).

2ـ" التماع عوضا عن توسيعه لقطر نورانيته يعمد إلى فصل لونين من عيار متفاوت، عن بعضهما البعض (الأضواء).

3ـ" علامة تعكف، من أجل تخفيف وطأة ظل، وفيما يوحي بالإضمار، على تشذير كثافتها إلى نقاط من الضؤولة بمكان (الظلال).

4 ـ " مساحة قيد الإحداق تشج لحمتها توقفات غير ذات بال ولا تترتب عنها تشويهات محتملة لكثافتها النوعية (الحدود).

5 ـ" مصفوفة خطوط ناتجة عن انقطاعات جد هينة لا تشوش، مهما كان الأمر، على إوالية تناسلها وتكاثرها (الخطوط).

ينضوي إلى دائرة الوقفة :

1 ـ أيّما ضوء ينتصب بين لونين متراوحين بقصد تنحيتهما ولو بنسبة خفيفة (الألوان).

6 ـ " مسار يدمغ، من خلال انحرافات جد متصاغرة، تمرحلات بعده الخاص (الأبعاد).

7 ـ " تقلقل تصنعه انزياحات صغيرة، هي الأخرى. يتهيأ معه أن الأمر يتصل بتقطيع عروضي منتوى ومتقصد، مثلما هو الشأن في الشعر، وتفعيل هذا التقطيع (الحركات).

8 ـ " سائر اللمسات ذات الأشكال الموحدة لكن المفصولة عن بعضها البعض، على نحو سلس، وذلك لمقاصد إيقاعية (الإيقاعات).

/الديباجة :

ينصب في معنى الديباجة :

1 ـ كل لون يقوم مقام النفحة المدشنة لخصوبة تلوينية في نسيج اللوحة الفنية (الألوان).

2 ـ " بداية تنويرية تمثل أصل الالتماعات والائتلاقات الموالية (الأضواء).

3 ـ " جذر يأخذ بزمام إيغاله بكيفية لدنة ويعتبر أصل الظلال المنجبة من بعد (الظلال).

4 ـ" نقطة تنسل من جوفها نقاط داعمة لا محيد عنها في إرساء الحد (الحدود).

5 ـ " تعبير خطي يؤخذ مأخذ نواة للانبساط الخطي بما هو نسغ أي إبداع تشكيلي (الخطوط).

6 ـ " استهلال لحيوية لا يتبين مداها في اللوحة الفنية، بل ولا تصبح في المتناول إلاّ عندما نجوب أطرافها، أي الحيوية، ونمسحها بصريا (الأبعاد).

7 ـ " بذرة أولية منها يتخلق كامل ذلك التموج الدينامي الذي

تحفل به اللوحة الفنية (الحركات).

8 ـ " مفتتح، ذو خاصية تركيبية، تؤسسه أشكال موحدة تغني الحقل الإيقاعي للوحة الفنية (الإيقاعات).

/الترادف :

يؤول إلى دلالة الترادف :

1 ـ عامة الألوان المتضاربة الأشكال والتي تتنعّم بدلالة تلوينية واحدة (الألوان).

2 ـ عموم الأشعة التي تقذف، بغض الطرف عن كفايتها المتفاوتة شكليا، بكتلة نور واحدة (الأضواء).

3 ـ جميع الظلال التي تؤالف بينها، وظيفتها المشتركة المسطرة من غير أن يلغي هذا عامل تنوعها بسبب من تراوح مردودها التكثيفي في فضاء اللوحة الفنية (الظلال).

4 ـ جماع التفضيات المحكومة بعلامات لكن اللامحددة، علاميا، أيضا بفضل ما تغدقه عليها العين الرائية من حمولة (الحدود).

ينصب في معنى الديباجة :

1 ـ كل لون يقوم مقام النفحة المدشنة لخصوبة تلوينية في نسيج اللوحة الفنية (الألوان).

5 ـ كل مصفوفة خطوط تستفيد من تماثل شكلي يشي بنوع من المواربة المضمونية (الخطوط).

6 ـ أي امتداد ينتسج في مهاد اللوحة الفنية توسطا بغرزة خاطفة ويتلامح مرنا بالنسبة للعين (الأبعاد).

7 ـ كافة التمظهرات الدينامية، المائجة بصريا، رغما مما تتسم به من ثبات في رحاب اللوحة الفنية (الحركات).

8 ـ مجموع السحنات الزخرفية التي ترتديها دلالة مفردة تحوز مظهرا تعدديا (الإيقاعات).

(4)

بناء على ما تقدم يمكننا الخلوص إلى مايلي : إذا ما كانت القراءة الشكلية ثمرة لإدراك أولي، وذلك لكونها توفر المتعة البصرية التي لا تتأتى سوى بالانخراط في ما يليق تسميته بلعبة العلامات، إن كان الأمر، في هذه القراءة، على هذا المنوال، فإن القراءة الشعرية تقوم، باعتبارها نتاج فهم ثان، بتحويل مضمار هذا اللعب العلامي إلى متعة جمالية. والحقيقة أن مطلق بهاء هذه الأخيرة ينحصر في استكشاف نسق من الإبدالات يسكب على هذا الفهم قسطا من العاطفة. فالعناصر الثمانية تستجلب، في إطار هاتين القراءتين، لونين من الإمتاع :

متعة الوقوع في شرك العلامات التي تأخذ إهاب لعب محتال، ومتعة الإفلات من هذا الشرك وغنم إحساس على درجة من الإثارة مبعثه ما يقع تحصيله، في غضون ذلك، من معرفة، معيارية بالأساس ؛ وبصيغة أخرى لنقل إن المتعة الأولى لهي متعة الولوج إلى حيث تكمن تفاصيل العناصر الثمانية، أما المتعة الثانية فليست أكثر من متعة التحاور مع أولوية هذه التفاصيل، أولويتها في البدء وعند الانتهاء دفعة واحدة.

وبالفعل إن كانت هاتان القراءتان تتكاملان فيما بينهما فإن القراءة الثالثة، التي هي القراءة الباطنية أو الجوانية، لايمكنها، ولو أنها من طبيعة مخالفة، إلاّ أن تستفيد من إنجازهما المتحقق وتتوسل به سواء عند افتحاصها للشكل أم وهي تكسبه، انطلاقا من محض المادة، خلقة جمالية متعينة، وذلك حتى يصير في مقدوره التعرية عما هو خفي، منحجب، في باطنها، ومن هنا، فيما ما نرى، مصدر القرابة التي تجمع بين هذه القراءة وبين القراءتين السابقتين.

إذا ما كانت القراءة الشكلية ثمرة لإدراك أولي، وذلك لكونها توفر المتعة البصرية التي لا تتأتى سوى بالانخراط في ما يليق تسميته بلعبة العلامات، إن كان الأمر، في هذه القراءة، على هذا المنوال، فإن القراءة الشعرية تقوم، باعتبارها نتاج فهم ثان، بتحويل مضمار هذا اللعب العلامي إلى متعة جمالية.

فريد الزاهي



التشكيل المغربي وأسئلته الجمالية

ظلت الحركة التشكيلية بالمغرب تعيش في السبعينيات وضعية إشكالية من حالتين متعاكستين. تتعلق الحالة الأولى أساسا بوضعية الانتعاش والمأسسة التي بدأت تعرفها الساحة التشكيلية. فقد شهدت، كما هو معروف، افتتاح العديد من الأروقة الخاصة التي جاءت لتعضيد أروقة وزارة الثقافة. ونحن نعني هنا بالأساس قاعة «نظر» و«المعمل» وغيرهما. وهي قاعات سعت بالإضافة إلى التعريف بالجيل الجديد من الفنانين، إلى خلق حوار فكري وبصري حول معارضها، وتمكنت من إنعاش تداول الأعمال الفنية، وتطعيم المجموعات الخاصة. وليس من قبيل المصادفة أن تكون قاعة نظر قد افتتحت نشاطها (سنة 1974) بمعرض الفن المغربي في المجموعات الخاصة، أتبعته بمعرض استعادي لمحمد شبعة الذي كان معروفا بالأخص بمعارضه الجماعية ونشاطه النقدي.

ظلت الحركة التشكيلية بالمغرب تعيش في السبعينيات وضعية إشكالية من حالتين متعاكستين. تتعلق الحالة الأولى أساسا بوضعية الانتعاش والمأسسة التي بدأت تعرفها الساحة التشكيلية. فقد شهدت، كما هو معروف، افتتاح العديد من الأروقة الخاصة التي جاءت لتعضيد أروقة وزارة الثقافة.

كما عرفت تلك العشرية اهتماما ثقافيا مطردا بالفنون التشكيلية سواء في الوسط الثقافي العام أم من قبل المؤسسات العمومية والخصوصية. ففي هذا الوقت بالضبط نشأت المجموعات الكبرى للبنوك والمؤسسات الخصوصية (المكتب الشريف للفوسفاط، البنك التجاري المغربي، البنك الشعبي، البنك المغربي للتجارة الخارجية) أما مجموعة وزارة الثقافة والبرلمان فإنها لم تشكل إلا في الثمانينيات. وهو الأمر الذي كان يؤشر لحركية خاصة منحت أملا في وضع الإرهاصات الأولى لسوق فنية بالمغرب، والذي سوف يتبخر مع المشكلات التي عرفتها الأروقة الفنية في ما بعد، والجمود الذي طال المجموعات الفنية الخاصة ومسألة توسعها. بالتوازي مع ذلك أنشأ محمد المليحي ومصطفى النيسابوري «أنتيكرال»، أول مجلة متخصصة في

الفنون التشكيلية صادرة عن دار النشر «شوف» التي أصدرت حينها كتابا قيما عن أحمد الشرقاوي يمكن اعتباره أول مونوغرافيا في شكل أنيق عن فنان مغربي حديث. ومع أن هذه المجلة لم تعمّر إلا سنوات قليلة، إلا أنها شكلت فضاء للحوار حول الفن التشكيلي والتعريف به والمساهمة في عيانيته البصرية. بعدها سعى اتحاد كتاب المغرب إلى المساهمة في هذه الحركية فأصدر عددا يتيما من نشرة سماها «الإشارة» سنة 1976 خاصة بالميدان، غير أن اهتمام المثقفين الناطقين بالعربية بالتشكيل سوف يتبلور بشكل واضح خاصة في العدد الخاص من مجلة الثقافة الجديدة عن الفنون التشكيلية بالمغرب سنة 1978.

لقد أعلنت ولادة الجمعية المغربية للفنون التشكيلية سنة 1972 عن الدينامية الجديدة التي نمت عنها ذاتيات المثقفين، ورغبتهم التأطيرية والثقافية. وهو الأمر الذي تبدى واضحا في مساهمة الجمعية في المعارض العربية (الواسطي سنة 1974) والبينالات والمعارض العالمية، ثم احتضانها للبينال العربي الثاني بالرباط (1977) الذي شكل حدثا أبان عن قوة الحركة التشكيلية بالمغرب وقوة عطائها وإبداعية فنانيها.

الحالة الثانية وتتعلق بالتذبذب الذي بدأ يصيبها والفوضى التي بدأت تعيشها عناصرها ومكوناتها. فإذا كانت مرحلة التأسيس الممتدة من بداية الخمسينيات إلى نهاية الستينيات قد عرفت نوعا من الحرية الباحثة عن الجدة والتنوع والأصالة الإبداعية، خاصة مع أقطابها الجيلالي الغرباوي وأحمد الشرقاوي ومولاي أحمد الإدريسي وأحمد بن إدريس اليعقوبي، وحظيت من ثم بالاعتراف العالمي، فإن المرحلة اللاحقة ستعرف توسعا هائلا للفنون التشكيلية وتزايداً ملحوظا في عدد الممارسين وتجارب متعددة جديدة ومحيرة في الآن نفسه. فإذا كان عدد الممارسين المعترف بهم في السابق لا يتجاوز العشرين، وهم في أغلبهم فنانون متمرسون وذوو تميز فني، فإن العالم التشكيلي سيغتني في ما بعد بالعديد من الأسماء الجديدة التي لم تستوعبها طاقة المتتبعين، ولم يتم تأطيرها من قبل النقاد.

إن وضعية من هذا القبيل ستطرح على مؤرخ الفن بالمغرب العديد من التساؤلات المتعلقة أساسا بما يلي:

- ظهور اعتماد الخط في العمل التشكيلي والحوار الذي دار حوله، بين معارض ومؤيد، وبين من اعتبره على غرار التجربة العراقية ضمانا للهوية، ومن اعتبره مجرد حذلقة زخرفية.

- اعتماد العديد من الفنانين الشباب على استيحاء الذاكرة الشعبية


مولاي أحمد الإدريسي

لقد أعلنت ولادة الجمعية المغربية للفنون التشكيلية سنة 1972 عن الدينامية الجديدة التي نمت عنها ذاتيات المثقفين، ورغبتهم التأطيرية والثقافية. وهو الأمر الذي تبدى واضحا في مساهمة الجمعية في المعارض العربية (الواسطي سنة 1974) والبينالات والمعارض العالمية، ثم احتضانها للبينال العربي الثاني بالرباط (1977)

ورموزها التي كان أول من انتبه لثرائها الراحل أحمد الشرقاوي، وما يطرحه ذلك من خصوصيات جمالية وتطويرات تشكيلية، واعتبارات فنية.

- ظهور «جيل» كامل من التشخيصيين الشباب الذين انزاحوا عن المعطيات الكلاسيكية لمدرسة تطوان وربطوا التشخيص بالتراث الشعبي وحركيته أو بغنائية شخصية، ومزجوا بين التشخيص والتجريد (الزين، عزيز السيد، عبد القادر لعرج).

- استعمال بعض التشكيليين لمواد محلية من جلد وخشب وحناء وغيرها من الألوان الطبيعية (بلكاهية، حسن السلاوي) بحثا عن تجربة تشكيلية جديدة.

- بداية تعاطي الفنانين المغاربة للمنشأة installation والمنجزة performance،

خاصة في الثمانينيات، ولو بشكل جزئي وأولي.

- تعاطي بعض الفنانين للنحت على الجليد (بلكاهية، حسن السلاوي)، والذي حازوا فيه على جوائز مهمة سواء في الدانمارك أم النرويج أم كندا أم الولايات المتحدة.

تشكل هذه المظاهر الجديدة عناصر تحول كبرى في التجربة التشكيلية المغربية. وهي تبين من ثم

تشكل هذه المظاهر الجديدة عناصر تحول كبرى في التجربة التشكيلية المغربية. وهي تبين من ثم عن الدينامية التي طبعت فنانيها والتطورات التي عملوا على إدخالها على تجاربهم الفنية. غير أن التشكيل مع ذلك ظاهرة هامشية في الوسط الثقافي العام.

عن الدينامية التي طبعت فنانيها والتطورات التي عملوا على إدخالها على تجاربهم الفنية. غير أن التشكيل مع ذلك ظاهرة هامشية في الوسط الثقافي العام. ففي غياب متاحف للفن المعاصر، وتقنين لسوق الفن، وللمجلات النقدية المتخصصة، ظلت الممارسة الفنية غفلا من الاعتراف الثقافي، في الوقت الذي أحس فيه المسؤولون عن ضرورة دعم المجال السينمائي (إنشاء صندوق الدعم سنة 1980). إن هذه التجزيئية سوف يكون لها أبلغ الأثر، على الأقل في موقعة الظاهرة التشكيلية في قلب الممارسة الثقافية المغربية، التي يبدو أنها، لحد الآن، لا تزال لم تقتنع بأننا في عصر الصورة، وأن الفنون البصرية واجهة الثقافة اليوم، مثلها مثل الكلمة، وربما أبلغ منها.

تجربة الخط ومعمار اللوحة

قام بعض الفنانين المغاربة في بداية السبعينيات على غرار بعض الفنانين العراقيين باعتماد الخط والحرف العربيين في اللوحة التشكيلية. ونحن لا نزال نتذكر النص الكاشف للشاعر المرحوم بلند الحيدري في تمجيد هذه التجربة باعتبار أبعادها الجمالية والحضارية والقومية. كما لا نزال نتذكر ذلك الافتتان بالخط الذي لا يزال ساري المفعول في التشكيل المغربي لدى

عبد الله الحريري، وغيره من الفنانين. وإذا كان هذا الاستكشاف قد أدخل أبعاداً جديدة في التجربة المغربية، وسع من الجهد الذي قام به أحمد الشرقاوي في استكشاف العلامات والرموز التي تحبل بها الذاكرة البصرية الشعبية، فإن حدودها مع ذلك تظل واضحة. صحيح أن توظيف الحرف يمكن فنانين من قبيل الحريري ومصطفى السنوسي، ومحمد موسيك وإبراهيم حنين من صياغة تجارب فنية خصوصية تستوحي إضافة إلى ذلك المعمار الهندسي وتتواشج مع معالم مادية ولونية وتعبيرية أخرى، إلا أن الطابع الغالب هنا هو الطابع الزخرفي والتناول البصري الهش للظواهر البصرية الحضارية. فالحرف العربي كيان رمزي ومرجعي حضاري وقدسي تحول على يد الخطاط العربي إلى قيمة جمالية لا تنفصل أبدا عن معطياتها الخلفية. كما أن المتصوفة صاغوا من الحروف كيانات مفتاحية للتجربة الوجودية، من ثم فإن أي توظيف لا يتمثل هذه المعطيات في أبعادها المتعددة لا يمكن إلا أن ينزلق باتجاه تجريد الحرف من كل مدلولاته.

مع ذلك يظل تعامل عبد الله الحريري في غالبية أعماله ذا طابع حركي تتحول فيه الحروف إلى مكونات بصرية ذات طاقات إيحائية



عبد الله الحريري

مع ذلك يظل تعامل عبد الله الحريري في غالبية أعماله ذا طابع حركي تتحول فيه الحروف إلى مكونات بصرية ذات طاقات إيحائية تشكيلية. فهي تتوالد وتتكثف وتنفجر وكأنها وحدات جمالية مستقلة، لتنصاع للفضاء الذي يحتضنها

تشكيلية. فهي تتوالد وتتكثف وتنفجر وكأنها وحدات جمالية مستقلة، لتنصاع للفضاء الذي يحتضنها وللمساحات اللونية والشكلية الحركية التي تشكل خلفيتها وسياقها. وكأننا بالحريري يحول الحرف إلى مكون من ضمن المكونات الشكلية الأخرى، غير راغب في توظيف مباشر لإحالياته الرمزية. إنه يلده من جديد ضمن تصور غير لغوي إلا في أحيان قليلة يغدو فيها الحرف نصا لغويا وجماليا. وهو الأمر نفسه الذي نلحظه في أعمال مصطفى السنوسي، الذي كثيرا ما يعيد تشكيل جسد الحرف ليحوله إلى علامة غير دالة بذاتها. إنه يسعى إلى خلق علامة جديدة تتناظر وتتكرر في أشكال دائرية أو بيضاوية ذات حركة ذاتية. أما لدى حنين، وهو خطاط محترف أصلا، وموسيك وحسن مقداد وآخرين، فإن الحرف والخط يندمج في بعد غرافيكي ·زخرفي يفتن بمظهريته المباشرة من غير أن يفصح عن تصور تأويلي شخصي.

لكن إذا كان الخط قد استهوى البعض، فإن آخرين اختاروا الخط والكتابة ذريعة للاشتغال التشكيلي. هكذا يقوم المهدي قطبي بخلق شواطئ للكتابة يتم من خلالها محاكاتها بشكل يعتمد التكرار والاسترسال. وليس من شك في أن هذه الطريقة تمكن الفنان من تجريد

الحرف من مرجعيته اللغوية وتحويله إلى مجال بصري بحت، وإلى أثر سابق على كل كتابة دالة وتواصلية. غير أن تنويعات الفنان اللامتناهية على المعطى نفسه وعدم تجديده الشكلي والتقني يرمي بتجربته نحو طريق مسدود.

كما أن ثمة تعاملات أخرى وتناولات مغايرة، وأكثر بساطة وسياقية، نلحظها هنا وهناك في التشكيل المغربي. فمحمد القاسمي يلجأ أحيانا إلى تخطيط شخصي لجمل ومقاطع في لوحاته، يبتغي من خلالها إضافة التعبيرية اللغوية إلى التعبيرية الشكلية. ومصطفى بوجمعاوي يخط في بعض لوحاته كلمات متكررة بشكل قصدي يهدف من خلالها إلى إضفاء طابع التعددية والشذرية على لوحاته. وهو الأمر الذي يعضد تقنيته التنقيطية والتكرارية.

غير أن الأسئلة الراهنة التي تطرحها هذه التوظيفات للكتابة والخط تتعلق أساسا بالقصدية التشكيلية والعمق الوجودي والدلالي. إذ لا يخفى أن هذه التجربة إذا هي لم تتحلّ بالانفتاح والتطوير وإعادة النظر في الخط بوصفه علامة وأثراً حضارياً، فسوف لن تؤدي إلا إلى الانغلاق الزخرفي الذي نلاحظ ملامحه واضحة لدى الكثير من الشباب المتعاطي للتشكيل.

مسارات الاستمرار والتحول

يمكن القول إن الفنون التشكيلية بالمغرب قد عرفت في هذه المرحلة (السبعينيات والثمانينيات) مرحلة غير متحددة المعالم بالرغم من أنها استوت بمثابة فن قائم بذاته. فإذا كانت السبعينيات مرحلة اعتراف عربي بالتجربة المغربية، فإن الثمانينيات وما بعدها دفعت بالبعد العالمي الذي ارتبطت به ولادة التشكيل المعاصر إلى مستوى أعلى، بحيث بدأ المغاربة يعرضون في أشهر الأروقة الغربية، ودخلت أعمالهم إلى المتاحف الأوروبية والأمريكية، مما منح للكثير من الأسماء شهرة عالمية (بلكاهية، القاسمي، الشعيبية، بلامين.). هذا الامتداد منح روحا جديدة للتشكيل المغربي تنامت معه الحركة وخلقت بعضا من الاستمرارية التي كان يخشى عليها.

فإضافة إلى الاستمرارية والتجديد اللذين مارسهما الكثير من الفنانين الرواد (بلكاهية، شبعة والمليحي، وميلود الأبيض، ومغارة وغيرهم)، فإن الجمود والصمت ران على بعضهم الآخر، خاصة من الفنانين الذين بزغ نجمهم في الستينيات من أمثال محمد حفيظ وعبد الكبير ربيع وغيرهما. كما أن بعض الرواد التزموا بالتجربة التي صاغوها واستقروا في أسلوب فني



فريد بلكاهية

يمكن القول إن الفنون التشكيلية بالمغرب قد عرفت في هذه المرحلة (السبعينيات والثمانينيات) مرحلة غير متحددة المعالم بالرغم من أنها استوت بمثابة فن قائم بذاته. فإذا كانت السبعينيات مرحلة اعتراف عربي بالتجربة المغربية

مفضلين عدم المغامرة في البحث عن مكونات وعناصر جديدة، مما وسم أعمالهم بالنمطية والتكرار بله الاجترار.

غير أن ظهور رعيل من الفنانين الذين بدأوا في التعبير الفني في السبعينات سوف يضفي على الحركة التشكيلية نوعا من الدينامية والاستمرار. وتدخل في هذا الإطار أعمال كل من فؤاد بلامين (من مواليد 1950) وبوشتى الحياني والحسين الميلودي والتيباري كنتور وخليل الغريب وغيرهم. فإذا كان التوجه القوي في الستينات هو ذاك الذي تميزت به أعمال أحمد الشرقاوي، فإن التوجه السبعيني والثمانيني بلا منازع هو ما يمكن اعتباره امتدادا لأعمال الجيلالي الغرباوي (1930-1971). ذلك أن أصالة الشرقاوي إذا كانت تتمثل في الكشف عن غنى العلامات والرموز البصرية في المتخيل المغربي المادي منه والرمزي، فإن إبداعية الغرباوي تجد مصدرها في الحرية التعبيرية والغنائية لأعماله بحيث إنها تنفتح أصلا على عالمية التعبير التشكيلي وكونية الحساسية الإنسانية.

من ثم يمكن اعتبار الامتدادات استمرارا «نقديا» وتطويرا لمرحلة التأسيس:

- فإضافة إلى أعمال القاسمي وميلود الأبيض لا يمكننا إلا أن نرى في أعمال بلامين والحياني وإلى حد ما عبد الرحمن الملياني تفجيرا جديدا للقوة التعبيرية المتمثلة في الحركية gestualité والاعتماد على سيولة التعبير الفني. إنها، بأشكال متفاوتة، تركيبات بصرية تبحث بنوع من العنف عن المعنى والنور (بلامين)، وعن روحانية المادة (الحياني) وعن هندسة الوجود (الملياني).

تتوجه أعمال بلامين منذ بداياتها نحو مغامرة الإمساك بالمتحرك، في سيولته وتلقائيته، باحثة عن تشكلات النور ومواطن الرغبة العميقة في بناء المعنى الوجودي. تتتابع الحركات اللونية الشكلية لتبعث من صميمها فيض النور. غير أن هذه المقاربة سوف تنحو تدريجيا نحو بناء أشكال رمزية محورية (التابوت، ثم القبة)، ليندفع الفنان نحو التفكير في فضاءات التجلي، من خلال استيحاء نورانية ابن عربي ومواطن الذاكرة. وعبر التعامل الدقيق مع المادة والألوان يصل إلى صياغة متجددة ومقلة لرؤيته الخاصة. أما الحياني فإنه في تعامله بخشونة مع الشكل والأولوان، وارتكاز لوحاته على أشكال رمزية (المثلث والدائرة بالأخص) يدعونا إلى استكناه لاوعيه الشخصي، وحين يتجاوز ذلك لإدماج كائنات مشخصة فإنها غالبا ما تكون ذات مدلول



فؤاد بلامين



بوشتى الحياني

ملائكي. بيد أن الملياني يسعى إلى تكثيف المساحات اللونية الغمراء والترابية، لتنبثق منها أشباح بيضاء أحيانا. وبهذه الصيغ يتمثل أصوله الجنوبية معبرا عن كثافة تعبيرية تستبطن المدينة وجغرافياتها السرية. أما خليل الغريب فإنه يشتغل على روحانية النمادة من خلال استعمال المواد الطبيعة كالجير، والنيلة، ومن خلال تركيب عناصر ومواد بائدة، تمارس دورة تحولاتها واندثارها داخل اللوحة. إنه يعيد تشكيل العالم مصغرا، منفتحا بذلك على منطق الموت والولادة.

إن هذا التوجه التعبيري التجريدي لا يزال يجد الكثير من الصدى، سواء باشتغاله المتجدد على الأشكال أو بصياغته الكلية للعمل الفني.

- في الحين الذي بدأ فيه استعمال الرموز والتوسل بالعلامات البصرية في التشكيل يصل إلى طريق مسدود، بل يتحول إلى تقليعة فولكلورية جديدة، ظهرت أسماء شابة في الثمانينيات لتمنحه نفسا جيدا ومشروعية جمالية مستمرة. وإذا كان فريد التريكي قد تخلى اليوم عن هذا التوجه نحو علامات الزربية ليعود إلى نوع من التشخيصية، فإن أفضل معبر عن هذا التفاعل المنهجي مع الرموز الأمازيغية والآثار التليدة للذاكرة الشعبية هو محمد نبيلي



خليل غريب

أما خليل الغريب فإنه يشتغل على روحانية النمادة من خلال استعمال المواد الطبيعة كالجير، والنيلة، ومن خلال تركيب عناصر ومواد بائدة، تمارس دورة تحولاتها واندثارها داخل اللوحة. إنه يعيد تشكيل العالم مصغرا، منفتحا بذلك على منطق الموت والولادة.

والتيباري كنتور. فاللوحة لدى الأول لا تفتعل هذه العلاقة وإنما تستوحيها عبر نظرة استبطانية تتحول فيها الأشكال إلى لغة تشكيلية. كما أن تجربة محمد حميدي قد انزاحت إلى حد ما عن طابعها الهندسي الحصري لتدمج علامات ورموزا في صلب هندسة اللوحة، مستخدما في ذلك ألوانا تمنح لها دلالات وانفتاحات للقراءة والتأويل. بيد أن التيباري كنتور يمنح المتتبعين مشهدا جديدا. فهذا الحفري يصنع ورقه بنفسه ويلصقه على القماش، ليطبع عليها تلاوين حبرية صافية تحول اللوحة إلى رق أو طرس، ويثبت عليها علاماته التجريدية. إنه عالم مطبوع بالدقة والحرية، يستنفر الذاكرة ويجعل منها فضاء للحضور والغياب.

مآزق ومخارج التشخيصية

بعد أن شكلت مدرسة الدار البيضاء ثورة على التشخيصية ذات الطابع الأكاديمي، كما تجلت في تلامذة برتولوتشي بمدرسة تطوان، وكما أعادت صياغتها أعمال محمد السرغيني ومريم مزيان وغيرهما، حظيت مختلف توجهات التجريدية التشكيلية بحظوة كاسحة. غير أن العودة إلى التشخيص في أوائل السبعينيات ما لبثت أن تمثلت في واقعية أحمد بنيسف، الممهورة بالرومنسية والرمزية. فقد أعاد هذا

الفنان للواقعية بعضا من وهجها الضائع، بعيدا عن الأكاديمية والموضوعات الاستشراقية المتمثلة في اليومي التقليدي. ويعتبر بنيسف نفسه حليف الفقراء والمستضعفين، وداعية للسلم والأمان، من خلال تركيزه على الشخصيات المعدمة والفضاءات التقليدية. كما أن ثمة حمامة بيضاء في وضعيات متعددة تسهر على فضاءاته، محملة برسالة لها مدلولاتها المعروفة. ومنذ ذلك الحين، تعاطى الكثير من التشكيليين الشباب للتشخيص الواقعي بلمسات تعبيرية أو انطباعية أحيانا، وباشتغال عميق إلى هذا القدر أو ذاك على الألوان والمادة، بحيث يمكن القول الآن، بالرغم من الالتباسات التي تطرحها الواقعية على التلقي الجمالي، إن ثمة تيارا واقعيا له موقعه في الساحة التشكيلية المغربية، وله جمهوره وعشاقه، غير أن عودة بعض الرواد والفنانين الذين خبروا التجريدية إلى التصوير التشخيصي، كالمكي مغارة وسعد بن الشفاج، تمنح لأعمالهم قوة تتنصل بها من الطابع الفوتوغرافي، وتمكننا من الوقوف على الاشتغال الشخصي على الأشكال والنور وعلى القوة التعبيرية التي تنبض بها. وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الاختيار الجمالي ليس بين التشخيص والتجريد، وإنما بين تعامل سطحي وتعامل عميق معهما، وبين



أحمد بن يسف



عبـاس صلادي

حساسية ذات عمق وجودي وحساسية وصفية ومرجعية.

بيد أن توجهات أخرى في هذا المضمار ما لبثت أن فرضت نفسها ومنحت للتشخيص قيما جمالية جديدة، دافعة به إلى خلق معطيات بصرية، يغدو معها التعبير التشخيصي عرضة لاشتغال خصوصي على الموضوعات والشخوص والمادة واللون. فقد أفرزت الساحة الفنية توجهات جديدة تتعامل مع الواقع والواقعي بمنطق الحلم والذاتية، وتسائل المرئي من خلال التأويل الخيالي والمتخيل.

فإذا كان عالم كمال بوطالب، في هذا الإطار، ذا طابع سوريالي واستيهامي، قريب إلى حد كبير من تجربة دالي، فإن عالم عباس صلادي يعتبر ممارسة جديدة للتعبير التشخيصي ذي المسحة الفانطاسية. فكائناته هجينة، نصفها بشري ونصفها الآخر طير أو نبات، وفضاءاته عدنية، مرسومة وملونة بدقة نكاد معها ننسى عصامية هذا الفنان المراكشي الذي غاب عنا في عز الشباب. من ناحية أخرى يقدم لنا محمد أبو الوقار كائنات مشوهة تارة ومجنحة أخرى، مازجا بين الواقعية الجديدة والبعد الفانطاسي، مستخدما بشكل كبير تقنية زاوية

النظر السينمائية. إن تشخيصية من مثل هذه تؤكد مرة أخرى التبادلات والتفاعلات بين التجريد والتشخيص وانعدام الحدود الفاصلة بينهما. فالتشخيص هنا ليس مرآويا ولا انعكاسيا، إنما هو وسيلة لتكسير التطابق بين الصورة والمرجع، وخلق إمكانات جديدة للتصوير والتعبير، عبر تقنيات الهجانة واللعبة اللونية واللعب على المفارقات.

في السياق نفسه، يمكن اعتبار ما يطلق عليه عادة بالفن الساذج، أو الخالص، خاصة حين يتمثل في طاقات إبداعية خلاقة، تشخيصا تأويليا للمرئي. فبتأمل أعمال الشعيبية طلال، أو فاطمة حسن أو أحمد الورديغي، لا يمكننا إلا أن نندهش للحساسية الخاصة التي تجعل من هؤلاء الفنانين العصاميين بنائين جداً للذاكرة والحاضر. فشخصيات الشعيبية ووجوهها المرسومة بألوان أساسية خالصة، وبطريقة طفولية، تندرج في عالم أشبه بالحلم. كذلك هو عالم الورديغي، ذلك البستاني الذي تعلم الرسم على يد ميلود الأبيض، عالم الورديغي يعج بالنباتات والطيور محيلا إلى تصور عدني للوجود. ولا يختلف عن هذا الطابع تصوير فاطمة حسن، ببنائه الرسمي للشخصيات والمشاهد وكأنها ترسمها بالحناء على كف بكر.

رهانات التجديد

غالبا ما يسود القول، في أوساط المهتمين بالتشكيل المغربي، بالفوضى العارمة التي يعيشها هذا الفن، وبغياب المعايير الفنية القمينة بفرز الجودة الجمالية من الضحالة الفنية، واختلاط أوراق الفن، الخ. والحقيقة أن هذا الأمر يثار في الغالب الأعم بالنظر لإنتاجات الشباب، التي يرى فيها هؤلاء تكرارا لما سبق واجترارا لتجارب الرواد. وبما أن غرضنا هنا ليس الرد على هذا الزعم، ولا التقليل من أهميته، فإننا نعتبره نتاجا لغياب دينامية في التلقي والكتابة الصحفية والنقدية الفنية تكون في مستوى الدينامية التي تعرفها الحركة التشكيلية. فالتشكيل ربما أكثر الفنون حاجة إلى وسطاء للتحليل والتقويم والتأويل ومن ثم إلى فضاءات للتعريف والتقديم والعرض. وما تنتجه الساحة من كتابات ذات صبغة انطباعية أو أدبية أو شعرية، لا يأخذ بعين الاعتبار، إلا نادرا وعرضا، أن العمل التشكيلي مادة محسوسة تتطلب معرفة بتكوينه واعتبارا لخصوصيته المادية والشكلية والجمالية.

منذ أواخر الثمانينيات عرفت الساحة التشكيلية ولادة الكثير من الأسماء الشابة في الساحة التشكيلية. ولكثرة المتعاطين لهذا الفن يصعب



أحمد الورديغـي

كذلك هو عالم الورديغي، ذلك البستاني الذي تعلم الرسم على يد ميلود الأبيض، عالم الورديغي يعج بالنباتات والطيور محيلا إلى تصور عدني للوجود. ولا يختلف عن هذا الطابع تصوير فاطمة حسن، ببنائه الرسمي للشخصيات والمشاهد وكأنها ترسمها بالحناء على كف بكر.

جردهم أو حصر عددهم الذي يناهز المئات. بيد أن الأسماء التي أبانت عن قدراتها الفنية ظلت مع ذلك قليلة، وتلك التي طرقت مواضيع أو دخلت في تجارب جديدة مع الفضاء والمادة أقل. وفي هذه الفترة ظهرت الكثير من الأسماء النسوية التي ارتادت هذا المجال وحققت لنفسها بعضا من التميز. ففي مجال النحت، الذي ظل مضمارا هامشيا في الفضاء التشكيلي المغربي، يمكن اعتبار إكرام القباج اسما ذا تجربة خصوصية. فقد طرقت موضوعات جديدة بحساسية أجد وبتمكن لا مراء فيه. بدأت القباج بالاشتغال على موضوعات أقرب إلى المنشأة، ثم ولجت بسرعة عالم المواد الصلبة كالحديد ثم البلاستيك، الذي منحها، كما في معرضها الأخير بقاعة باب الرواح منذ بضع سنوات، إمكانية الاشتغال على التسامي والعمودية واستشراف آفاق الرمزي. من جهة أخرى يمكن اعتبار أعمال أمينة بنبوشتى ومريم العلج وفي ما بعد خديجة طنانة ذات مكانة خاصة في المشهد التشكيلي. فإذا كانت الأولى تشتغل على موضوعات من اليومي لتزج بها في حركية صوفية باحثة عن النور والمعنى، تسعى مريم العلج إلى البحث عن ممكنات لقول موضوع أساسي هو الأضحية. يتم التعبير عن هذا الولع الموضوعاتي من خلال الزج بقطعة اللحم المعلقة في دوامة من المساحات اللونية التي تواريه تارة وتكشف عنه أخرى. أما طنانة، فقد بدأت أعمالها تأخذ قوة غنائية في السنوات الأخيرة من خلال تصور صريح للعلاقة بين الذكورة والأنوثة، ثم من خلال التعاطي لموضوعات تتعلق بالهجرة السرية وفلسطين. وخصوصيتها تكمن بالأساس من خلال معالجتها الرمزية واستعمال مواد خاصة تمنح لعالمها طابع العنف والقوة التعبيرية.

كما أن الساحة عرفت تجارب جديدة للشباب تتمثل بالأساس في هجران فضاء اللوحة "التقليدي" والاعتماد على حوامل جديدة أصبحت سائدة في الفن الغربي، كالمنجزة والمنشأة والفيديو الفني وغيرها. وربما كان منير الفاطمي أكثر هؤلاء الشباب اعتمادا على تداخل هذه العناصر الجديدة مع التشكيل. كما أن حسن الدرسي وحسن الشاعر يعتمدان على مواد جديدة كالزجاج وغيره لإقامة فضاء بصري يتم من خلاله بناء الدلالة التشكيلية والجمالية، فيما تتأسس أعمال منير الرحموني وصفاء الرواس وغيرهما على إعادة تشكيل المواد وصياغة عوالم تنسج المعنى من خلال الموقعة الفضائية.

لكن شبابا آخرين اختاروا الوفاء للوحة والاستمرار في البحث عن



إكـرام القبـاج

بدأت القباج بالاشتغال على موضوعات أقرب إلى المنشأة، ثم ولجت بسرعة عالم المواد الصلبة كالحديد ثم البلاستيك، الذي منحها، كما في معرضها الأخير بقاعة باب الرواح منذ بضع سنوات، إمكانية الاشتغال على التسامي والعمودية واستشراف آفاق الرمزي.

ممكنات تعبيرية جديدة من خلال جدلية اللون والشكل والمادة. وإذا كانوا قد اختاروا الاستمرار في هذا النهج، فذلك لإدراكهم أن "الفضاء التقليدي" للوحة قادر على الإمساك بالتحولات الإدراكية والتعبيرية التي يرغبون في الإفصاح عنها. ففيما يلجأ عادل الربيع مثلا إلى استعمال مواد جديدة كالحبال يشد بها أطراف اللوحة ليضيف إلى الحامل عنصرا تكميليا وسيطا بين المنشأة واللوحة، يختار صلاح بنجكان تغيير مقارباته للموضوعات، والتوجه نحو الإدراك الذاتي للفضاء والموضوعات.

بمثابة خاتمة: من أجل تلق في مستوى الفن المغربي

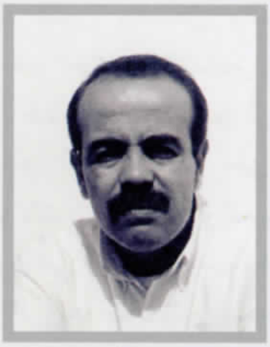
مع الإعلان عن إنشاء المتحف الوطني للفن المعاصر، وما يحمله الإصلاح الجديد للتعليم العالي من عناصر أولية، وإنْ محتشمة، لإدماج البصري والتشكيلي في وحدات التكوين، نكون أمام خطوات لتعزيز دور الفنون التشكيلية في الساحة الثقافية، باعتبارها مكونا غير نخبوي، وقابلا للتعميم والتذوق والاقتناء والمتابعة والعشق. إلا أن هذه المبادرات تظل مع ذلك غير كافية لضمان حدود دنيا لتداول الأعمال الفنية وتلقيها. فالفن التشكيلي ممارسة بصرية بحاجة إلى فضاءات

فالفن التشكيلي ممارسة بصرية بحاجة إلى فضاءات للعرض والتسوق، بالقدر نفسه الذي هو بحاجة لفضاءات للمتابعة والتقويم قصد خلق عيانية فعلية لمنتوجنا البصري.

للعرض والتسوق، بالقدر نفسه الذي هو بحاجة لفضاءات للمتابعة والتقويم قصد خلق عيانية فعلية لمنتوجنا البصري.

ومن غرائب الأمور أن فنانينا الشباب عادة ما يتم اكتشافهم من النقاد القلائل المتابعين للوضعية التشكيلية، وقبلهم أحيانا من المؤسسات العرضية والأروقة الغربية الفرنسية والإسبانية بالأساس. ولأن وضعية الالتباس التي تحدثنا عنها سابقا لا تزال سارية المفعول، فإن الكثير من "الأروقة" تحولت إلى متاجر لبيع الأثاث العتيق، محولة معارضها إلى مناسبة لاقتناء أثاث يزين الجدران الفارغة للبيوت الجديدة. كما أن الغياب القاتل لنشر المونوغرافيات عن الفنانين لتحقيق التواصل وتوفير المرجعيات للطلاب والباحثين، يحد من تلك العيانية. لنتصور أن فنانين من قبيل بلكاهية، والمكي مغارة، ومحمد المليحي، وفؤاد بلامين، وغيرهم لم يخصص لهم كتيب نقدي تحليلي عدا الكاتالوغات الخاصة بمعارضهم. بل إن الراغب في التعرف على الفنون التشكيلية بالمغرب، لن يجد أمامه إلا بعض الكتب القليلة التي لن تمنحه على كل حال إلا نظرة ضيقة وسريعة وغير متجددة عن التشكيل المغربي.

شفيق الزكاري



من مظاهر الحركة التشكيلية الطلائعية بالمغرب

من الصعب أن نكتب حول التشكيل بكل فروعه استنادا لمرجعية مكتوبة، خاصة وأن عمر الحركة التشكيلية بالمغرب لايتعدى ربع قرن، فغياب دراسات جادة ومعمقة في هذا الميدان جعلتنا نلاقي صعوبات في الوقوف على خاصيات هذه الحركة، سواء أتعلق الأمر بوجهات نظر مختلفة أم محددة، فمجموع الكتابات الكمية ليست سوى محاولات مرحلية لم تسجل لنا غير تجارب فردية بعيدة عن التحليل التقاربي الجماعي الذي يسعى لتأطير أو تصنيف هذه الجماعات، ضمن اتجاهات معينة، تلك الجماعات التي سخرت بصيغة أحادية ومتفرقة بمثابة تجميع على شكل معجم مختصر لحياة التجربة الإبداعية للفنانين التشكيليين ومسارها في معظم المؤلفات والمصادر التي كتبت أغلبها باللغة الفرنسية من الأجانب أو المغاربة، وقد لاننكر مدى جمالية الطبع من حيث هي ميزة أولية وفرت للعمل التشكيلي فضاءه الخاص الذي يستحقه بوصفه مادة بصرية من خلال هذه المؤلفات، لكن الضرورة العلمية تستوجب عدم إهمال الجانب التحليلي المتعلق بالآليات النقدية للنص بوصفه خطوة على الأقل لرسم معالم أولية لبناء مدرسة نقدية، خاصة ونحن نعيش مرحلة ولادة لكتابة جنينية لم يتحدد بعد مسارها واتجاهها بل ومقاييسها. وفي غياب جل المعطيات الممكنة المتعلقة برصد الحركة التشكيلية المغربية ومتابعتها، تم الاعتماد في هذا البحث على مرجعية متفاوتة في أحكامها لاختلاف المناهج والرؤى، وانعدام تخصصاتها كنصوص يمكن تأطيرها ضمن محاولات أدبية استلهمت صورها من العمل التشكيلي لتصبح نصوصا إبداعية مستقلة، تفاعلت لتفرز اصطلاحات توازي وتثري الإبداع التشكيلي في نفس الوقت.

وفي غياب جل المعطيات الممكنة المتعلقة برصد الحركة التشكيلية المغربية ومتابعتها، تم الاعتماد في هذا البحث على مرجعية متفاوتة في أحكامها لاختلاف المناهج والرؤى، وانعدام تخصصاتها كنصوص يمكن تأطيرها ضمن محاولات أدبية استلهمت صورها من العمل التشكيلي

أما المصدر الثاني الذي اعتمد عليه هذا البحث، والذي اعتبرته أساسيا من وجهة نظري هو المرجعية المشهدية أو المرئية الشخصية بحكم طبيعة هذا المجال الذي يحتاج بالدرجة الأولى في تقييمه ، للتنقل والمشاهدة والمتابعة والمقارنة لتفكيك رموز الأشكال والألوان، والأبعاد والتكوينات ... لكن قبل الخوض في غمار الحديث عن التجارب الفنية أو تصنيفها، لابد أن نستهل هذه الورقة بتساؤل، بمثابة مدخل حول مدى أهمية النصوص المكتوبة عن الإبداع التشكيلي؟ مادامت هذه الأخيرة خطوة إيجابية رغم تباعدها عن تأسيس المنهج التحليلي لكل ما هو مرئي، فرغم استقلالية هذه النصوص، فهذا لاينفي وجود إرهاصات أولية متميزة لها صلة وثيقة بمكونات العمل التشكيلي، مما جعل منها عند بعض الفنانين مجالا للتفكير في صيغة ربط هذه العلاقة (أدب/تشكيل).

إن علاقة التشكيلي بالمثقف أو الأديب شكلت منذ البداية قطيعة جذرية على مستوى الحوار والتفاعل، مما أخر شيئا ما زمنيا، الاهتمام المتبادل بين الجنسين، باستثناء بعض المحاولات التي سجلت حضورها واستمراريتها تأكيدا على ضرورة هذه المسايرة مساهمة في اكتمال معالم المشروع التشكيلي المغربي وتوضيحه بجميع اتجاهاته (ومدارسه)، لما لهذا الأدب من أهمية فيما يخص التدوين والتفكيك الذي يصبح أحيانا (وهذا من النادر) تنظيرا إذا ما تحرر من قيد اللغة الشاعرية، لحساب لغة تحليلية تحكمها ضوابط علمية دقيقة بمصطلحاتها.

إن الاهتمام بالجانب الأدبي في النقد التشكيلي المغربي هو ظاهرة صحية، وضرورة علمية، استوجبت تراكما كميا في فترة سابقة لتغطية الفراغ الحاصل في الحركة النقدية، لكن ظهور بعض الكتابات المختصة حاليا ساهم بشكل إيجابي في تعايش اللغتين، لبناء منظور موحد ومتوازن بين كل ماهو شعوري وعقلاني، مما ساهم في إبراز طاقات إبداعية هامة، ورسم معالم حقيقية في تاريخ التشكيل على المستوى المحلي أو العربي أو العالمي، والأمثلة على ذلك متعددة ؛ فاختلاف الأساليب الفنية جعل من اللغة النقدية مجالا قد يصعب تحديد مقاييس أحكامه، وفرصة سانحة لبعض أشباه الفنانين لاستغلال فرصة امتلاك مصداقية أعمالهم، مع العلم أن هذه الأعمال إذا ما صنفناها، فقد يمكن إدخالها ضمن خانة معينة لها خصوصياتها لاتتجاوز حدود الصورة التقريرية في تعاملها مع الواقع بفضاءاته وهمومه، ومع ذلك تبقى اللغة شاهدا، ومادة خصبة للبحث واستدراك الهفوات

"

إن الاهتمام بالجانب الأدبي في النقد التشكيلي المغربي هو ظاهرة صحية، وضرورة علمية، استوجبت تراكما كميا في فترة سابقة لتغطية الفراغ الحاصل في الحركة النقدية، لكن ظهور بعض الكتابات المختصة حاليا ساهم بشكل إيجابي في تعايش اللغتين، لبناء منظور موحد ومتوازن بين كل ماهو شعوري وعقلاني

"

والمغالطات، فاللغة التشكيلية الحقيقية هي لغة تستمد مكوناتها من الفعل الإبداعي الصادق بمرجعيته التاريخية والتراثية الأصلية، حيث لايمكن أن تتجاوز حدود القراءة الفعلية للمنتوج الإبداعي، ولايمكنها أن تلغي مواصفاته الحقيقية ما دام هو الآخر في حد ذاته نصا مرئيا ومشاهدا، ولذلك سوف يكون هذا التصنيف ضروريا حتى نتمكن من فهم مستويات الأحكام الخاصة بالجودة وحق متابعة السير الحقيقي للإبداع التشكيلي المغربي، وقبل هذا لابد من استطراد بصدد بعض العناصر بفضاءاتها الفيزيائية والثقافية بوصفها محركا أساسياً للنشاط التشكيلي التي بدونها لن يتمكن المتلقي من متابعة ومشاهدة آخر إنتاجات الفنانين، وأقصد بذلك (الأروقة).

فهذه الأروقة لعبت دورا طلائعيا متميزا في بلورة الحركة التشكيلية بالمغرب وتطويرها، حيث عملت على اكتشاف طاقات إبداعية هامة وإبرازها، ووفرت للمشاهد فرصة استيعاب آخر الإنتاجات واحتكاكه بمبدعيها، لكن كثرة المصاريف وقلة الاهتمام والتشجيع، حالت دون استمرار البعض منها وإغلاقها مثل رواق أركان والمعمل بمدينة الرباط مثلا، كأحد الأمكنة الهامة التي أفرزت أسماء جادة ومتميزة بصدق

"فهذه الأروقة لعبت دورا طلائعيا متميزا في بلورة الحركة التشكيلية بالمغرب وتطويرها، حيث عملت على اكتشاف طاقات إبداعية هامة وإبرازها، ووفرت للمشاهد فرصة استيعاب آخر الإنتاجات واحتكاكه بمبدعيها"

إبداعها، وكذلك رواق نظر والملتم وهمزة وصل بالدار البيضاء، ولولا عزاؤنا في وجود بعض القاعات التابعة لوزارة الثقافة وأخرى لمؤسسات بنكية، لتعمقت الأزمة أكثر، لأن التردد على مثل هذه القاعات كان وما زال بمثابة فرصة لتصحيح رؤية المشاهد وتوجهه، بل وتهذيب ذوقه.

فباستثناء هذه القاعات وبعض الأمكنة بالمراكز الثقافية الأجنبية، لايمكن تسجيل أية أهمية للفضاءات الأخرى النائية عن المركز (الرباط ـ الدار البيضاء)، لأن أغلبها يفتقد لدعم استراتيجي ثقافي، ولايتوفر على أدنى المقاييس الممكنة للعرض.

لكن رغبة الفنانين في إعادة النظر في تغيير هذه الفضاءات قلبت موازين مفهوم العرض وكيفيته بالخروج من مكان ضيق (القاعة) لمكان أكثر اتساعا (الشارع) في محاولة لتقريب الفن من الجمهور، وإعطاء نفس جديد للتجربة التشكيلية المغربية، ونذكر من بين هذه المحاولات (تجربة جامع الفنا بمراكش 1969/تجربة طنجة/تجربة بن مسيك بالدار البيضاء/تجربة برشيد/تجربة أصيلة المستمرة لحد الآن(!)).

إذن فهذه التجارب تعتبر نقلة نوعية في تاريخ الفن المغربي، ومبادرة سجلت حضورها ولو بشكل

مرحلي، كما استطاعت أن توفر للمشاهد ولو لفترة معينة عبء التنقل للأمكنة المخصصة للعرض، وحفاظه على بيئته ونظافتها بل والدفاع عنها وسيلة من الوسائل الجمالية للتزيين، لكن تحديد نسبة نجاح هذه التجارب ومردوديتها، لايمكن الجزم فيه الآن، ما لم يتم بعد تدوينها وتأريخها، وإصدارها في كتاب أو مجلة، خاصة وأن عمر كل جدارية لاتتعدى في غالب الأحيان سنة واحدة بعد إنجازها، إذن يبقى نجاح هذه العملية ومردوديتها رهينين في آخر المطاف بالوسائل التثقيفية، وبالجهود المكثفة للمهتمين والمتتبعين وللقطاع المسؤول عن صيانة كل ما هو ثقافي ببلادنا، لأن أهمية هذا الاشتغال ونوعيته هما خطوة إيجابية يمكن تحسينها مستقبليا إذا ما توفرت على الشروط الأساسية للتكيف مع المحيط المخصص لها، وبصمة من المفروض الحفاظ عليها لتبقى مرجعا بصريا.

فإذا كانت هذه القاعات والفضاءات من بين مكونات المرجعية التشكيلية بصفة عامة، ومنفذا لتحديد هوية الاتجاهات والأساليب وتطويرها، فإن دور المقتني أو الجماع collectionneur له أهمية هو الآخر من حيث ضمان سيرورة الفن والفنانين، شريطة أن يتوفر على دراسة ومعرفة تامة

فإذا كانت هذه القاعات والفضاءات من بين مكونات المرجعية التشكيلية بصفة عامة، ومنفذا لتحديد هوية الاتجاهات والأساليب وتطويرها، فإن دور المقتني أو الجماع collectionneur له أهمية هو الآخر من حيث ضمان سيرورة الفن والفنانين

بمقاييس الأحكام الخاصة بتصنيف العمل، حتى يساهم بشكل سليم في توجيه الحركة الإبداعية، والوقوف في وجه أي مسخ أو تحريف أو تشويه لمسار هذه الحركة.

وهذا ما نفتقد إليه في غالب الأحيان خاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة تافهة قد تحددها طبيعة المنافسة المجانية، سواء للتباهي بالاعتماد على أسماء فنانين دون فهم محتوى العمل بحكم علاقات زبونية، أو للتزيين، أو البحث عن ما يلائم باقي المقتنيات من (سجاد، وكراسي، وأثاث ...) لإكمال الديكور، ونادرا ما نجد اهتماما فعليا لهؤلاء «الجمّاعين» بكل ما هو إبداع حقيقي، وإذا ما لم يتم ذلك فلن يكون سوى من مؤسسات بنكية على الخصوص، باعتبارها قوة استثمارية قادرة على المجازفة والرهان، مستندة في ذلك على دراسة دقيقة لكل المعطيات، ومحددة لأفق إمكانية نجاحها.

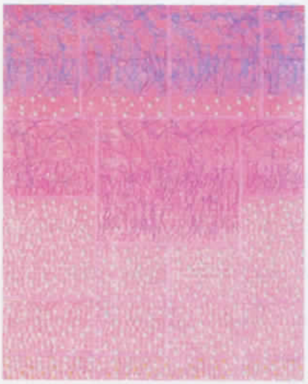
إذن بعدما حاولنا في هذا المدخل المختصر أن نحدد بعض العناصر الفاعلة بشكل مباشر في التشكيل المغربي، سوف نحاول مرة أخرى أن نختزل المسافة لنستحضر بعض العطاءات والمحاولات الفنية الجادة ضمن تقنيات محددة (الصباغة الزيتية/النحت/الكرافيك) لتشكيليين مغاربة أثبتوا حضورهم

واستمراريتهم، وساهموا في إغناء هذه الثقافة البصرية ببحوثهم وإضافاتهم باعتبارهم عينة جديدة، تمثل حسب تقديرنا الحركة الطلائعية بالمغرب.

إن اختيارنا الشخصي للحديث عن هذه العينة وفرزها، اعتمد في مجمله بالأساس، على ما ترسخ في ذهننا، واحتفظت به ذاكرتنا من مشاهد جمالية تستحق المتابعة والتدوين من خلال المعارض الأخيرة لهؤلاء الفنانين.

وقد قمنا بتصنيفهم على شكل ثنائيات حسب نوعية الاشتغال بدءا بالصباغة الزيتية ومرورا بالنحت، وانتهاء بفن الكرافيك. فمن آخر الإبداعات التي فرضت حضورها كيفيا داخل هذا الركام الكمي، نعثر على تجربة متميزة للفنان **مصطفى بوجمعاوي**، كسّرت بأصالتها وعمق تنظيرها نسق الابتذال والتكرار المتداول، فبعد أن أقام معرضه بفرنسا بدعوة من مدير متحف الفن الحديث (ببوردو) لتجهيز فضاء العرض هناك بعين عربية شرقية مع ثلة من الفنانين المعاصرين في الغرب أمثال (بيير راينو، إنزوكوتشي، نايم جون بايك، وولف كونك ليب، وجورج بازليت) يعود إلى المغرب ليكمل رحلته ضمن فضاء إبداعي، محملا برغبة جانحة في التعبير عن ما بدأه فيما قبل تحت عنوان «القافلة caravane» مشتغلا على سند الصحف أو الجرائد الذي استوحاه من ممارسته وواقعه اليومي لما لهما من دلالات مفاهيمية لها علاقة بالكتابة والصورة والخبر، ليحولها إلى فضاء مقروء بصيغة أخرى تتحكم فيها مقاييس تشكيلية بالدرجة الأولى مع الحفاظ على شكل اتجاه القراءة من اليمين إلى اليسار، واستبدالها برموز وعلامات تجريدية تتخللها صورة تشخيصية لقافلة من الجمال تكاد أن تصبح هي الأخرى كتابة، مع توظيف محكم للرمز (كأس الشاي) كعنصر تراثي له علاقة بالذاكرة العربية الجماعية بتقاليدها وعاداتها وكرم ضيافتها، فبتوظيفه كل هذه المكونات الفنية وخاصة من حيث الشكل بوصفه مادة بصرية، فإننا نستحضر مباشرة نفس العناصر المكونة لمنمنمات الواسطي بهوامشها ورموزها، بل وأشكالها (الجمال) وتكسير فضاء إطارها، مما يؤكد مدى عمق اشتغال الفنان وإصراره على تحديد هويته وأصالته من خلال عمل انطلق من قاعدة تجسيدية كادت أن تكون بداية لمغامرة تجريدية مازلنا ننتظر كيفية توظيفها وتطويرها.

وقد عاينا عن كثب نوعية هذا الانتقال في أعمال الفنان **بوشتى الحياني** بمثابة مرحلة عبور من التشخيص إلى التجريد بحثا عن


مصطفى بوممعاوي


بوشتى الحياني

حركية الشكل والمادة بتناقضاتهما ليبرز عملية الانتقال من مرحلة إلى أخرى ولتسجيل سمفونية لونية بنغمة متوازنة، معتمدا في ذلك على المزج والتوليد في تكوين اللون الرمادي المتفرع عن الأسود والأبيض، بمثابة نقطة تواصل بين عنصرين (الضوء/الظل) لايمكن تعدادهما علميا ضمن قائمة الألوان رغم أهمية أحدهما بوصفه أصلاً تتفرع عنه كل الألوان الموجودة في الكون.

إن الحركية في عمل الفنان الحياني هي حركية غنائية بأشكال راقصة (مثلثات، مربعات ...) على الطريقة الطوطيمية بألوانها النارية البدائية، من حيث هي منبع لحيوية اللوحة وديناميكيتها، حيث اللون في خدمة المادة، وقد لخص الناقد الفرنسي «مارك كونطارد» هذه التجربة في كونها «وبكل تأكيد، تحفة تحكي لنا بإمكانياتها المتواضعة والمدهشة تاريخ الكائن وقدَره».

إذا كانت تجربة الفنان الحياني ممرا انتقاليا بألوانه وأشكاله وحمولته الحكائية والسردية، فإن عمل الفنان **عبد الإلاه بوعود** يعتبر توطئة مباشرة لعمل تشخيصي منذ البداية، عبر فيه عن ذاكرة طفولية جماعية لها صلة بالزمان والمكان، وفضائهما الثقافي والفزيائي، حيث شغب الطفولة بكل تجلياتها، مع رصد جزئيات من هذه الذاكرة تتخللها ضبابية شفافة لصور البحر بقواربه وصياديه، لكن تجربته الأخيرة تعتبر منعطفا جديدا في مساره الفني وذلك بإضافة عناصر جديدة، واشتغاله على مواضيع لها دلالة تاريخية، وأهمية أدبية وإبداعية في قالب تشكيلي متميز ضمن عمل مشترك بينه وبين الشاعر (محمود درويش) من خلال ديوانه «أحد عشر كوكبا» مع تغييب للكلمة، واستحضار اللغة التشكيلية باستقلاليتها الذاتية، لتعبر عن مضمون هذا الديوان ومحتواه، عبر صور ورموز وأشياء (كالحجارة، والوثائق والمخطوطات، والساعات، والمفاتيح، والأقنعة، ... وغيرها)، وعرضها داخل صناديق توحي بفضاء مسرحي لأحداث تاريخية وسياسية وجغرافية واقتصادية عرفها العرب أثناء رحيلهم من الأندلس مجبرين بعد الطرد والهزيمة.

إن التفكير في استعمال هذه الصناديق لم يكن في الأصل عبثيا أو اعتباطيا في عمل الفنان بوعود بقدر ما كان صياغة جديدة للتعبير عن فكرة الرحيل وجمع الأمتعة وتخزينها داخل فضاء محكم، مع التأكيد على ثنائية وظيفية استلهمت صورها من «أحد عشر كوكبا» لتتجسد داخل أحد عشر صندوقا.



بوشتى الحياني

تلك الصناديق استعملت في سياق مغاير عند الفنانة إكرام القباج، وإن كان القاسم المشترك بينها وبين بوعود في بعض الجزئيات هو حماية الذاكرة من الإتلاف والتلاشي، والمتجلية في بعض الأشياء المتعلقة بالإحساس الشخصي.

فتقنية التجميع المختلفة بموادها المستعملة هي التي ساهمت في استقلالية المنظور الذاتي من حيث التوجه وطبيعة الاشتغال، فإكرام القباج من بين الفنانات المغربيات القلائل اللواتي حملن مفهوما تشكيليا متطورا بعيدا عن التزييف أو الترفيه، متبنية وبجدية مسؤولية فاعلة في الحركة التشكيلية المغربية، وقد تتبعنا مراحل تجربتها منذ الثمانينات إلى آخر معرض لها بالدار البيضاء ثم الرباط، والذي يختلف كل الاختلاف عن مشروعها السابق، وذلك بتغيير التقنية والمادة، وطريقة العرض، فبعد أن كانت تعرض منحوتاتها بالفضاءات الخارجية مستعملة الريزين والحديد، تحول هذا الاهتمام بين مرحلتين فاصلتين إلى الخزف الذي يختلف في مقوماته عن هذا الأخير، فالخزف مادة يسهل تمطيطها أو تشكيلها عوض الحديد، مع العلم أن هاتين المادتين تخضعان لعامل مشترك (النار).

إن تجربة إكرام القباج هي تجربة

فتقنية التجميع المختلفة بموادها المستعملة هي التي ساهمت في استقلالية المنظور الذاتي من حيث التوجه وطبيعة الاشتغال، فإكرام القباج من بين الفنانات المغربيات القلائل اللواتي حملن مفهوما تشكيليا متطورا بعيدا عن التزييف أو الترفيه، متبنية وبجدية مسؤولية فاعلة في الحركة التشكيلية المغربية،

شبيهة بعمل مطبخي تنطلق من الجزء للكل، من خلال قطع خزفية صغيرة مختلفة في أحجامها، ولون ترابها وكيفية تصفيفها داخل الصناديق، خاضعة لتكوين دقيق مترابط ومتناسق في علاقتها مع فضائها الداخلي الذي يحتويها (الصناديق)، وفضائها الخارجي (القاعة) لتكوّن من حيث هي قطع نحتية وحدة ونظرة شمولية، رغم انفصال أجزائها لتركيبات أفقية عمودية، ولن نستغرب لعناوين هذه المنحوتات إذا ما كانت جلها أسماء نساء (المفضلة، للاخيتي، راضية، عوينتي ... وغيرها)، خاصة إذا ما ارتبطت هذه الأسماء بذاكرة طفولية عاشت تفاصيلها الفنانة إكرام القباج.

إذا كان الخزف وسيلة للتعبير عن ماهو شخصي في علاقته بنبش الذاكرة وجماليتها عند إكرام، فإنه من وجهة نظر الفنان نبيلي سفر في عمق التاريخ ببعده الإنساني، ويمكن أن نصنف تجربته ضمن أهم التجارب الأخيرة التي قلبت موازين مفهوم العرض، وغيرت من نمطية المشاهدة الروتينية للأساليب المهيمنة والمتشابهة عند جل الفنانين المغاربة، خاصة إذا ما تعلق الأمر بتجربته الأخيرة، بإمكانياتها المادية الضخمة، وبتخطيطها الفني المحكم، باعتبارها محاولة للمزج بين مجموعة من العناصر (خزف، تراب، رمل ...)

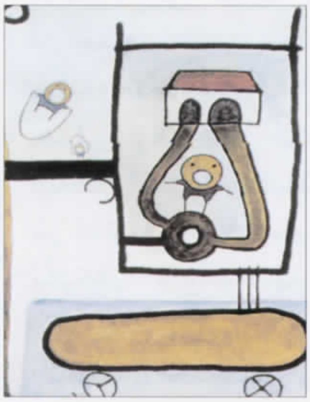
في إطار تجهيز فضاء مفتوح (المعهد الثقافي الفرنسي) تعددت فيه الأشكال والرموز ببصماتها وحمولتها الثقافية، ومرجعيتها الإنسانية، بمثابة فعل شاهد على إنجاز جماعي ينتمي لحضارات متباعدة جغرافيا، ومتقاربة روحيا، في شعورها الجمعي (حضارة شمال إفريقيا وجنوب أمريكا خاصة الأنكا والأسطيك).

إن المتأمل في هذا التجهيز سوف يجد نفسه أمام حفريات تتطلب البحث، والتنقيب تحت ركام التراب، ليفسر لغز الرموز والوشم، وليحاول فك طلاسيمها وفهم سر متعة المشاهدة والانجذاب، لذلك كان من الصعوبة بمكان، أن نصف مدى أهمية هذا المشروع ما دام الأمر متعلقا بإحساس وشعور داخلي، بوصفهما انعكاساً لصدق هذه التجربة وسلطتها الفنية على المشاهدين بجميع شرائحهم الاجتماعية. وفي إطار الحديث دائما عن مفهوم العرض والتجهيز installation وعلاقتهما بمخزون الذاكرة، لايحق لنا أن نغفل تجربة الفنان **عبد الكريم الوزاني**، وهو تشكيلي ونحات مهتم بإشكالية الفضاء والمحيط بوصفها قضايا تطرح (الوزن، والتوازن، والحجم، والكتلة) على شكل معلقات متحركة، مع تغيير لأحجام الأشياء مستعملة ومشاهدة في الواقع (دراجة، شواية، صنبور ...) بتكبير حجمها أو تصغيره، مع حضور لذاكرته الطفولية التي تختلف في توظيفها عن تجارب الفنانين الذين سبق ذكرهم، خاصة أنه في معالجته لهذا الموضوع ارتكز في تركيباته على تعامل مباشر مع أشكال تشبه لعب الأطفال بألوانها الزاهية، مع تجهيزها بفضاء الأزقة بمثابة قطع نحتية، تقمص فيها الفنان شخصية الطفل، ليصل لأقصى درجات الإبداع، متحررا من قيد التأثير الأكاديمي، وما شابه ذلك، ليعبر عن عفويته وصدق مشاعره بارتجالية فنية تنتهي في الأخير لعمل في غاية الإتقان.

وقد سبق أن أكد بعض النقاد على هذه الارتجالية المتقنة في عمل الفنان **التيباري كنتور**، لكن طبيعة عمل هذا الفنان تلغي هذه الخاصية، لكونه عملا تم فيه التفكير والتخطيط بطريقة عقلانية متأنية، لما يتطلبه من تهيئ وتجهيز مطبخي، خاصة عندما يتعلق الأمر بتقنية (الحفر).

إن الفنان التيباري كنتور لم يقتصر تفكيره على ابتكار الأشكال والألوان والمواد فقط، بل تجاوزه لصنع ورقه الخاص (من القطن) بمثابة سناد بمختلف أحجامه حتى يتحرر من قيد المواد المتداولة وسلطتها، ويتمكن من الإحاطة بجميع العناصر الإبداعية المكونة للعمل التشكيلي، انطلاقا من أبسط الأشياء التي قد

لايحق لنا أن نغفل تجربة الفنان عبد الكريم الوزاني، وهو تشكيلي ونحات مهتم بإشكالية الفضاء والمحيط بوصفها قضايا تطرح (الوزن، والتوازن، والحجم، والكتلة) على شكل معلقات متحركة، مع تغيير لأحجام الأشياء مستعملة ومشاهدة في الواقع (دراجة، شواية، صنبور ...) بتكبير حجمها أو تصغيره، مع حضور لذاكرته الطفولية



عبد الكريم الوزاني

يعثر عليها بضيعته (طريق مدينة آزمور) التي يعيش بها في صمت، بعيدا عن صخب المدينة وضوضائها.

فالمتأمل في عمل الفنان كنتور سوف يجد نفسه لامحالة، أمام شبه جدار متآكل بصدئه ونتوءاته وألوانه البُنّية، محملا بتخطيطات كرافيكية، وخربشات ورموز لها دلالات في الثقافة المغربية، مع إضفاء عنصر جديد (الورق المحترق) تعبيرا على حد قوله عن الأزمات التي يمر منها العالم العربي خاصة والإسلامي عامة.

إذن تبقى تجربة هذا الفنان تحولا متميزا في إطار الاشتغال بتقنية الحفر، وخطوة جريئة لاكتشاف إمكانيات أخرى لاستعمال آلة الضغط Lapresse.

أما الفنان **عبد الكريم الأزهر** باعتباره مختصا بدوره هو الآخر في تقنية الحفر، فهو لم يستعملها في غالب الأحيان بوصفها مادة تعبيرية في حد ذاتها إلا في الأيام الأخيرة، وذلك بقدر ما كان لها تأثير في مسيرته الإبداعية، وبقدر انعكاسها على شكل رسمه وطبيعته، إذا لم أقل صباغته، ما دام يستعمل في إنجازاته الريشة | ومادة المداد الملون.

إن مسرح الأحداث التي تدور في فلكها نماذج هذا الفنان هو عبارة عن مجموعة من الزنازن والحُجَر المرقّمة بنوافذها، حيث تحتضن أجسادا في أوضاع مختلفة حسب حالات معينة، تارة نابعة، وتارة أخرى منكسرة أو جالسة في حالة انتظار أو تأهب للمجهول، مع استحضار عامل زمني بأرقامه (الساعة).

وقد تم تكوين كل هذه النماذج داخل مربعات بإضاءتها الخافتة، وسوادها القاتم، محدثة بذلك تقابلا على مستوى الظل والضوء، استوحى تركيباتها بمثابة مرحلة عابرة، من واجهات البنايات بمدينة الدار البيضاء، بنوافذها وسكانها من موقعه باعتباره قاطنا بها هو الآخر، تعبيرا عن روتينية المشهد اليومي بعد الانتهاء من مشاق العمل طول النهار.

وقد بقي في الأخير أن نشير لتجربة تركت بصماتها في السنوات الأخيرة إلى جانب مثيلاتها التي أدرجناها ضمن هذا الموضوع، ويتعلق الأمر بتجربة الفنان **بوشعيب هبولي**، وهو أحدُ المغرمين بهوس البحث والاكتشاف، فبعد أن انتهى من مرحلة (مسحوق الجوز) لوناً ومادة بأشكالها وأنماطها التجسيدية (الطائر، الإنسان...) والتجريدية (البصمة)، انتقل لشكل آخر بوصفه نقطة تقاطع اجتمعت فيها كل الأشكال لتكون وحدة متناسقة ومتناغمة مع استعمال الألوان عوض اللون الأحادي، ليغني هذه التجربة ويبرهن على حداثة سياقها اعتمادا

> أما الفنان عبد الكريم الأزهر باعتباره مختصا بدوره هو الآخر في تقنية الحفر، فهو لم يستعملها في غالب الأحيان بوصفها مادة تعبيرية في حد ذاتها إلا في الأيام الأخيرة، وذلك بقدر ما كان لها تأثير في مسيرته الإبداعية، وبقدر انعكاسها على شكل رسمه وطبيعته

على أساليب وتقنيات معاصرة، بالاشتغال على أعمال سيريغرافية جاهزة بتدخله في بعض جزئياتها، وتغييرها عوض أن ينطلق من سند أبيض، وقد أكسبت هذه المحاولة عمله، إمكانية جديدة بتعدد ألوانها واتساع آفاقها.

وعلى ذكر تقنية السيريغرافيا أو الطباعة بالغربال، والتي يمكن الحديث عنها باعتبارها وسيلة إبداعية واستنساخية، تدخل ضمن التقنيات الكرافيكية الأخرى كالحفر، والليثوغراف، والمونوتيب، والكوبي آرت ... فإن الساحة التشكيلية المغربية تعززت مؤخرا، بتأسيس أول جمعية كرافيكية في تاريخها تحت إسم (ملتقى الفنانين الكرافيكيين) جمعت بعض الأسماء التي أدرجناها في هذه الورقة سالفا، وساهمنا فيها شخصيا صحبة الفنان **نور الدين فاتحي** بحكم اشتغالنا المشترك بنفس التقنية (السيريغرافيا) بمثابة وسيلة خولت لنا إمكانيات متعددة، نتيجة نوعية اختياراتنا الموضوعية، سواء أتعلق الأمر بعلاقة الشعر بالتشكيل، أم بتجاربنا الشخصية التي انطلقت ثنائية وانتهت بخصوصيات فردانية ذاتية مستقلة، حيث انصبت اهتمامات الفنان فاتحي على ما هو أسطوري في بعده الإنساني، بشخوصه الخيالية الفانطاستيكية وألوانه الترابية، مؤسسا بذلك حوارا حضاريا كونيا، بينما عرفت تجربتي اهتماما خاصا بكل ماهو هامشي داخل المجتمع أو بما سمي بعالم الرصيف بانكساراته وهمومه ومعاناته التي اتخذت فيها باختزال موقع المتسائل.

إذن هذه باختصار بعض مظاهر الحركة التشكيلية الطلائعية بالمغرب، اعتمادا على تقرير مشهدي ثقافي للسنوات الأخيرة، مع اختيار مركّز لأهم المعارض التي عرفتها الساحة التشكيلية المغربية، مع احترامنا وتقديرنا لكل الفنانين المغاربة الذين لم ندرج أسماءهم ضمن هذا الموضوع.


نورالدين فاتحي

بينما عرفت تجربتي اهتماما خاصا بكل ماهو هامشي داخل المجتمع أو بما سمي بعالم الرصيف بانكساراته وهمومه ومعاناته

إبراهيم الحيْسن



نظرة على التجريب التشكيلي المعاصر بالمغرب :

عشرة فنّانين..وعشرة أساليب تشكيلية .

يتميز التجريب التشكيلي والبحث الجمالي المعاصر بالمغرب بالثراء والتنوع، وذلك راجع بالأساس إلى تعدد المصادر المرجعية للفنانين وتغاير مناهج انشغالهم وطقوس إبداعهم. فضلا عن تفاوت تكوينهم الأكاديمي (أو العفوي) الذي لعب دورا رئيسيا في رسم المعالم العامة المحددة لفنهم..

ومن أبرز هذه المصادر مدرسة الفنون الجميلة بتطوان (المعهد العالي للفنون الجميلة راهنا) - المؤسسة عام 1945 من قبل الفنان الإسباني بيرطوشي - ومثيلتها بالدار البيضاء، وقد أسسها الفنان الفرنسي ماجوريل. فالأولى كانت تعتمد على التصوير التشخيصي/Peinture figurative وإبراز المادة المجسمة، بينما تركزت الثانية (ذات التوجه الباريسي) حول التعبير التجريدي/ Expression abstraite المتسم بحرية الانتقال الخطي واللوني داخل مسطح اللوحة..

يتميز التجريب التشكيلي والبحث الجمالي المعاصر بالمغرب بالثراء والتنوع، وذلك راجع بالأساس إلى تعدد المصادر المرجعية للفنانين وتغاير مناهج انشغالهم وطقوس إبداعهم. فضلا عن تفاوت تكوينهم الأكاديمي (أو العفوي)

أضف إلى ذلك التكوين الفني بالخارج (بولونيا، إيطاليا، فرنسا، بلجيكا، إسبانيا..) الذي منح مجموعة من التشكيليين المغاربة إمكانيات إبداعية مكنتهم - إلى حد ما - من إغناء تجاربهم وتطوير اختياراتهم الفنية..

وهكذا شهدت الساحة التشكيلية الوطنية نزوع الكثير من التشكيليين المغاربة - في إطار إثبات الذات وتأكيد الهوية الإبداعية - نحو الانفتاح على تيمات مستمدة من التراث الوطني والثقافة الشعبية المحلية من مثل محاورة العلامات والرموز (تجربة المرحوم أحمد الشرقاوي بمثابة نموذج)، وتوظيف الحرف والكتابة العربية، وإدماج البصمة والأثر، وتجريب المادة، والاشتغال على الجسد.. وغير ذلك من المفاهيم التي كانت تمتزج فيها الأصالة بالمعاصرة وفق صيغ وأساليب معالجة متمايزة..

وبما أن «التشكيل المغربي» لا زال يرتكز بصورة كبيرة على إنتاج اللوحة (في غياب شبه كلي لباقي الأجناس التشكيلية الأخرى) فقد تركز موضوع هذه الورقة، بوصفها مقاربة أولية، على عينة من التشكيليين المغاربة المعاصرين ممن أبدعوا جيدا في مجال التعبير الصباغي، والذين ينتمون إلى أجيال مختلفة (الرواد، المخضرمين، جيل الثمانينيات وجيل الشباب). وإن اختيار هذه المجموعة من الفنانين، دون سواهم، راجع بالأساس إلى ضرورات عملية وخاضع لطبيعة المصادر المرجعية (نصية/بصرية) التي نتوفر عليها. ولا يعني البتة الإقصاء أو الاستثناء.

1 ـ محمد المليحي: تموجات جمالية..

يُمكن تصنيف التجربة الصباغية عند الفنان محمد المليحي بكونها تندرج ضمن نمط إبداعي جمالي يتسم بإرسالياته الإستتيقية التي تتألف وفق لون صباغي مسطح أحادي البعد، داخل هذا السياق يبرز أسلوب الفنان مكوّناً من مفردات جمالية منسجمة (الخطوط والأشكال المتموجة، الألوان التزيينية المسطحة...) يتم وضعها داخل مساحات متجاورة، ومتماسكة تجمع بينها وحدة الفكرة والموضوع.

وقد يقول قائل بأن لوحات الفنان محمد المليحي يغيب فيها الموضوع، وإن ظهر فإنه يمثل تكرارا لمواضيع مماثلة. الموضوع ـ خلافا لذلك ـ كائن وموجود لكنه لا يظهر سوى في شكل تراكيب وتكاوين هندسية جمالية لازمت الفنان منذ مطلع الستينات (مشاهد طبيعية، بيئة بحرية، الموجه، الشعلة، اللهب..) تقررها لغة تشكيلية ولونية يستدعي فهمها البحث في دلالة الألوان والتفاعل بصريا مع الأسئلة (المرئية واللامرئية) التي تطرحها الطريقة المتبعة في تشكيل فضاء اللوحة.. موضوع اللوحة..

في هذا الصدد نجد الناقد التشكيلي اللبناني أسعد عرابي يقول : «تعكس هندسات المليحي طبائع نبضاته، خلجات شهيقه وزفيره وعروقه، حتى لتبدو وكأنها هندسات للروح رغم أنها أنجزت بالمسطرة والفرجار».

في أعمال الفنان محمد المليحي شعرية وشاعرية بصرية خاصة ناتجة عن توظيفات وتخليقات حسية أكثر منها مرئية.. ووجدانية متحركة وفق ريتمات متدرجة محسوبة ظهرت أكثر خصوصا بعد عودة الفنان من نيويورك إلى المغرب (الانفتاح تجريديا على الطبيعة) حيث أصبحنا نرى في أعماله الفنية مشاهد طبيعية



محمد المليحي

يُمكن تصنيف التجربة الصباغية عند الفنان محمد المليحي بكونها تندرج ضمن نمط إبداعي جمالي يتسم بإرسالياته الإستتيقية التي تتألف وفق لون صباغي مسطح أحادي البعد، داخل هذا السياق يبرز أسلوب الفنان مكوّناً من مفردات جمالية منسجمة

تجريدية فيها نفس رومانسي وتكونها مفردات تعبيرية جديدة كالهلال والليل والنجوم..

ومن منظور كون اللوحة تمثل بشكل عام، مرآة عاكسة لشخصية الفنان تقول الناقدة والمؤرخة في الفن فاتن صفي الدين متحدثة عن زوجها محمد المليحي: «لوحات المليحي تحكي لناظرها شخصية هذا الفنان الذي تتجاذبه وتجذبه الأضداد على اختلافها: الحرية والانضباط، الواقعية والشاعرية، التشبث بالتراث والانفتاح على العصر، ويبقى المليحي في خضم هذا المدّ والجزر وفيا أبدا لذاته ولبحثه الدائم عن سر الجمال والكمال».

إجمالا يمكن القول إن أعمال الفنان محمد المليحي اتسمت باستعماله أشكالا (فورم) متموجة (وملتوية) بوصفهاحركة جمالية في الفراغ.. أو بالأحرى تصميمات وتكاوين هندسية وإشارات لونية مستعارة من مرجعيات شعبية فولكلورية دينامية.

2 ـ أحمد الشرقاوي: علامات كتاباتية.. أم كتابات علاماتية؟

تعكس اللوحات التي تركها الفنان الراحل أحمد الشرقاوي الاهتمام المتزايد الذي أولاه للرموز والعلامات الموجودة على الخزف وفي النسيج



أحمد الشرقاوي

تعكس اللوحات التي تركها الفنان الراحل أحمد الشرقاوي الاهتمام المتزايد الذي أولاه للرموز والعلامات الموجودة على الخزف وفي النسيج والعمارة وفي الأوشام، حيث أراد أن يستخرج منها لغة تشكيلية شعبية.

والعمارة وفي الأوشام، حيث أراد أن يستخرج منها لغة تشكيلية شعبية. كما حاول فكّ طلاسم هذه الرموز وفهمها من خلال نقلها بصدق وأمانة وإخلاص..

كما تكشف هذه اللوحات عن المعرفة الواسعة التي كان يتميز بها الفنان حيث كان على فهم ودراية واسعة وكبيرة بأمور الرسم الحديث وفاهما لبنيته وأسراره.. وقد سخر هذا «التفوق» لإبراز الطابع الوطني في لوحاته، متحديا بعض النوايا التي كانت ترمي إلى طمس كل المعالم المميزة لهويته الوطنية المغربية.. واستطاع أن يحقق (في ظروف صعبة) أمنية غالية ظل يحلم بها طويلا هي العودة إلى بلده المغرب الذي غاب عنه لفترة غير قصيرة من الوقت.. قال عنه أحد النقاد محللا إحدى مراحله الإبداعية: «لقد نجح الفنان أحمد الشرقاوي كثيرا في إدماج الأشكال والرموز وتصاوير الأوشام ورسوم الأواني الفخارية.. وغيرها داخل تراكيبه ساعيا إلى تكوين أبجدية أو لغة نوعية أصيلة وذات امتداد في آن واحد.. حيث أخذت لوحته تتبدل وأصبح اللون الأبيض مهيمنا أكثر من قبل، وذلك لحصر الرموز وإحاطتها.. مع توظيف مهيمن للون الأزرق..».

ارتباطا بهذا القول، وعلى مستوى

المعالجات اللونية، نسجل تركيز الفنان أحمد الشرقاوي، خصوصا في تجاربه الصباغية الأخيرة، على ألوان خاصة يرتبط بعضها بالمرحلة الصوفية التي عاشها (وهي مرحلة تميزت باهتمامه بنصوص الحلاج) مثل الأزرق والأبيض.. ويمكن أن نضيف إليهما، في اهتمام لوني آخر، الأحمر الكامد واللون الخبازي (البنفسجي) والأزرق الكوبلتي والأخضر الداكن والكستنائي الغامق الضارب إلى البنفسجي وبعض الألوان السمراء والمغراة المليئة بالقوة تعبيراً عن حاجة نفسية لديه..

إن التصوير كما يبدو في لوحات الفنان الشرقاوي يتسم بنوع من المونوغرامية، بتعبير الأستاذ عبد الكبير الخطيبي، بالمعنى الذي يظهر أن الفنان يكتب لوحاته ورموزه أكثر مما يرسمها وكأنها آتية من زمن بعيد كما ظلت تردد الناقدة طوني مارايني..

أليست الكتابة مرادفا للتصوير كما يقول بول كلي؟ «أن نكتب أو نصور.. هذا أمر واحد في نهاية المطاف». فهذه التصويرية الكتاباتية تعكس الانسجام الذي كان حاصلا بين مبدعين كبيرين هما كلي والشرقاوي والإعجاب الذي كان يوليه كلاهما للآخر.. لكن الفرق بينهما يكمن - كما يقول الخطيبي - في كون بول كلي

إن المتتبع لتجربة الفنان الشرقاوي ستشد بصره تلك الكتابات والرموز والأشكال الخطية التي تحمل هوية شعبية.. بل ستدفعه إلى تفحص بناءاتها وتراكيبها الغرافيكية المؤسسة على تضاد شكلي ولوني مفعم بالعديد من الدلالات والمعاني الرمزية الكثيرة..

توصل إلى فنه التجريدي بعد إعداد تصويري طويل، بينما وصل إليه أحمد الشرقاوي بالرجوع إلى الجذور. وقد نضيف إلى ذلك الفنان بيسيير الذي كان يتردد كثيرا على زيارة الفنان أحمد الشرقاوي بعد أن أعجب بفنه ورسمه..

إن المتتبع لتجربة الفنان الشرقاوي ستشد بصره تلك الكتابات والرموز والأشكال الخطية التي تحمل هوية شعبية.. بل ستدفعه إلى تفحص بناءاتها وتراكيبها الغرافيكية المؤسسة على تضاد شكلي ولوني مفعم بالعديد من الدلالات والمعاني الرمزية الكثيرة.. إنها لغة رمزية ورامزة تستمد هويتها من عمق الذاكرة الشعبية الجماعية استطاع الراحل أحمد الشرقاوي أن يجعل منها شكلا تواصليا ديناميا مشبعا بروح صباغية في قالب تشكيلي/غرافيكي حداثي متطور..

وبالطبع فإن فنانا مثل أحمد الشرقاوي لا تكفي صفحة.. أو صفحات معدودة للحديث عن تجربته التشكيلية المتفردة.. وهي تجربة منحته مكانة إبداعية راقية في وقت كانت تعج فيه البلاد الأروبية بمشاهير ورواد الفن التشكيلي الحديث. والفنان المغربي أحمد الشرقاوي لا يقل عنهم فنا وإبداعا.

3 ـ محمد القاسمي : جسد اللوحة.. جسد الفنان..

ليس من السهل.. كما أنه ليس من الصعب الحديث عن تجربة الفنان التشكيلي المتألق دائما محمد القاسمي اعتبارا لغزارة إنتاجه وخصوبة إبداعه، فضلا عن حضوره القويم الدائم والمستمر في كل اللقاءات والمهرجانات العمومية العربية والدولية التي يستدعى للمشاركة فيها..

وبالطبع فإن القيام بقراءة.. أو مقاربة بصرية في إحدى لوحاته (الكثيرة) يعني النبش في تجربة صباغية غنية ومحاولة استكناه خصوصية الخطاب التعبيري البصري لدى هذا الفنان الذي يتحوّل ويتطور بكيفية سريعة داخل الاستمرارية المميزة لمساره الصباغي..

فالسمة المميزة للوحات الفنان محمد القاسمي ـ خصوصا الأخيرة منها ـ هو تميزها، على مستوى المعالجات اللونية والمادوية، بتداخل ألوان كثيرة كالأسود والأزرق بنوعيه الداكن والفاتح والأحمر القاني بمواد مختلفة ذات هوية كيميائية وأخرى طبيعية كالتراب والرماد ونشارة الخشب.. مشكلة بذلك امتدادا لليد الخاضعة لسلطة الدماغ.. أو لنقل بصيغة أفضل «خصوبة الخيال»..

فتداخل وتراكب هذه العناصر والأشياء وفق اختيار الفنان يوحي بوجود أجساد وكائنات تصطف.. وتتردد داخل فضاء اللوحة وكأنها تبحث عن شيء مفقود..

هكذا تبدأ علاقة الفنان القاسمي مع موضوعاته ومواده وأسندته (قماش، خشب، ورق..) حيث ينصهر داخلها باحثا عن جسده.. جسد لوحاته.. وفجأة يبرز الجسد.. جسد الفنان وجسد اللوحة وكلاهما يعكس الآخر خارج إطار الزمن والفضاء والجنس..

إن الأجساد البادية في لوحات الفنان القاسمي هي أجساد ميثولوجية. بل آتية من زمان غير زماننا وتظهر في شكل «كائنات إنسية» ملائكية بكامل حفرياتها.. «ناتجة» عن تمكن الفنان من التلاعب بالمادة وتثبيتها فوق السند.. فهو يقوم بمراكمة مواد اشتغاله ومزجها بالصباغة (أو مزج الصباغة بها) لتصير هذه الأخيرة سميكة ـ تجمع بين مكوناتها الأحبال والأسلاك والخيوط وقطع الخشب والتغرية (الكولاج) بالورق والألياف الثوبية والخيش.. هكذا تبدو أوجه اللوحة عند الفنان ـ إنها دعوة للسفر عبر زمن اللوحة.. وعبر التاريخ.. وهذا ليس بغريب على الفنان محمد القاسمي المولع دائما بالسفر حيث يعتبره



محمد القاسمي

إن الأجساد البادية في لوحات الفنان القاسمي هي أجساد ميثولوجية. بل آتية من زمان غير زماننا وتظهر في شكل «كائنات إنسية» ملائكية بكامل حفرياتها.. «ناتجة» عن تمكن الفنان من التلاعب بالمادة وتثبيتها فوق السند..

مرجعيته الأساسية في الخلق والإبداع والتواصل مع العلامات والرموز والألوان والمواد.. عبر أطراف العالم.

وهكذا يصح القول إن الفنان محمد القاسمي ـ داخل وخارج حدود تجربته ـ قد تألق في إعطاء القطعة الفنية بعداً أركيولوجيا متبدلا حيث تأتي عنده في شكل أجساد رمزية وتعبيرية متنافرة ومتطايرة تعكس «جرأة الإبداع» لديه.. الجرأة التي يتحدث عنها كثيرا ويؤمن بأساسياتها بصورة واسعة.. فهو بهذا يؤكد عدم البحث عن جمالية لا شكلية فحسب، وإنما الوصول إلى لغة تشكيلية واضحة (مقروءة) وأسلوب تعبيري يعتمد الأشكال والرموز المعروفة والمتوارثة أداة للتواصل ووسيلة لبلوغ تكوين تشكيلي حر ودينامي..

إن الحديث عن محمد القاسمي سواء مع حروفه التجريدية، أم مع أجساده المتلاشية، أم مع إيروتيكية بعض أعماله وتشكيلية شخوصه، أم مع أركيولوجية صباغته (كما هو الحال بالنسبة لتجربة أطلسيات) وبعض تنصيباته معناه الدخول في دهاليز قراءة هذه القطع الفنية، وهي قطع طريفة.. جريئة تنفرد بخصائص كثيرة منها :

ـ الحركة والسرعة التي تحدثها العلامات والتخطيطات العفوية (المدروسة) للخروج من السكونية التي تطبع العديد من الأعمال التشكيلية المغربية والعربية.

ـ المواد والأشياء المجتمعة على شكل تكاوين تشخيصية مستمدة من عمق خيال الفنان وتمنح العمل الفني حضورا تشكيليا بالمعنى العميق للكلمة.

4 ـ حسين موهوب : من موسيقى الخطاب.. إلى خطاب الموسيقى..

الخطاب التشكيلي عند الفنان حسين موهوب عبارة عن موسيقى بصرية تكثر فيها الأشكال الحركية والراقصة.. وتتعدد لتصير المفردات التعبيرية الرئيسة التي أصبحت تلازم قماشاته وورقياته.. فهذا التوظيف المطلق لخطاب الموسيقى (أو الموسيقى من حيث هي خطاب) يجعل من لوحاته عالما مفعما باحتفالية الخطوط والألوان والتراكيب القائمة بينهما..

إنه أسلوب صباغي جديد من شأنه أن يؤسس لمشروع لوحة صريحة بخطوطها وألوانها.. ومنسجمة على المستوى الزماني.. لوحة ناطقة بأصوات متعددة تلتقي في نقطة بؤرية واحدة قوامها التجانس المطلق بين الخلفية والموضوع.. وبين الموضوع والخلفية..

الخطاب التشكيلي عند الفنان حسين موهوب عبارة عن موسيقى بصرية تكثر فيها الأشكال الحركية والراقصة.. وتتعدد لتصير المفردات التعبيرية الرئيسة التي أصبحت تلازم قماشاته وورقياته..



حسين موهوب

فالفنان حسين موهوب يعرف جيدا كيف يمزج في أعماله التشكيلية بين تشخيصية هندسية/ Figuration géométrique قوامها التلاؤم القائم بين الخط والشكل واللون وجمالية الموضوع المستلهم (في أغلب الحالات) من التراث المغربي الأصيل الغني برموزه وطقوسه وعوائده الشعبية وفي مقدمتها مظاهر الأفراح وجلسات الشاي.. فهذا التوظيف المتشاكل للمفردات التعبيرية يجعل من أعمال الفنان حسين موهوب عالما صباغيا مفعما باحتفالية الخطوط والألوان، ويعبر عن تعلق الفنان بعادات وتقاليد بلاده.. بل يمثل طبيعة انتمائه الحضاري والتراثي..

على مستوى التركيب يمكن الجزم بأن التأليف، التشبيك الخطي، التسطيح اللوني، هي أبرز الأوجه المتعددة التي تشكل اللوحة الواحدة عند الفنان، فتراكب الخطوط الأفقية والمتعامدة والمنحنية.. يمثل عدم وجود الفارق بين القريب والبعيد.. وبين البعيد والقريب (إقصاء متعمد للمستويات) مما قد يعني تجاوز خصوصيات المنظور الأوقليدي في الرسم، وإتاحة الفرصة للمتلقي للدخول في علاقة بصرية مع العمل الفني المحكوم بنسقية التسطيح ومزايا أسلوب البعد الواحد. العمق موجود لكنه لا يظهر سوى في الحالة التي نريد.. ويريد الفنان..

أما من حيث الألوان والمعالجات اللونية. فيتضح تركيز الفنان، في جل أعماله الصباغية على أحادية (مونوكرونية) اللون وبخاصة الأزرق في بعده التعبيري وليس الصوفي وفي أخرى تبرز بعض الألوان الدافئة، ومنها الأحمر والأصفر بأهم درجاتهما الطيفية..

أما من حيث الألوان والمعالجات اللونية. فيتضح تركيز الفنان، في جل أعماله الصباغية على أحادية (مونوكرونية) اللون وبخاصة الأزرق في بعده التعبيري وليس الصوفي وفي أخرى تبرز بعض الألوان الدافئة، ومنها الأحمر والأصفر بأهم درجاتهما الطيفية..

وإجمالا يمكن القول، إن صيغة أعمال الفنان حسين موهوب «المجزأة» تكشف عن افتتانه بموضوع الموسيقى في جل تلاوينها وضروبها، فمن داخل هذه الأعمال (وخارجها) تبرز موسيقى إيقاعية تخترق العين قبل الأذن.. موسيقى ناطقة بأصوات بصرية تقوم على تأليف مزدوج.. وتكوين صباغي متآلف ومنسجم.. إنها أيضا نسيج خطي منفلت يتشكل من مفردات هندسية ومعمارية وأشكال بشرية متحركة راقصة هي في أصلها أجساد تتلاعب علي إيقاعات وترانيم موسيقية متنوعة.. هي بالتأكيد من عزف وتلحين الفنان..

5 ـ عمر أفوس: تقاسيم نورانية..

تتميز التجربة التشكيلية الأخيرة للفنان عمر أفوس بولوجه في عالم يعج بالتصادم بين الضوء والظل.. بين النور والعتمة.. وبين الظاهر والخفي.. إنه اختيار صباغي يعكس انكباب الفنان على عالم الأشكال الحرة التامة

المصطبغة بألوان اصطلاحية (داكنة أحيانا)، ويجسد رغبته الشديدة في خلق التوازن والتداخل الملائمين بين الضوء والظل.. بين الفاتح والقاتم باستعمال لمسات لونية خفيفة وسريعة بفرشاة غير مشبعة تمنح اللوحة شفافية لونية وبصرية سلسة..

في أعماله نقرأ بنيات مركبة تستند إلى مصادر وأسانيد أسلوبية وتعبيرية متضاربة تشكل حوارا معلنا بين المادة والسند من جهة.. وبين الفنان والقيم التشكـيليـة/ Valeurs Plastiques التي يوظفها (انزياح اللون، الشفافية اللونية، تقاسيم نورانية، صراع الظل والضوء..) من جهة أخرى..

ورغم أن الموضوع/التيمة (بالمفهوم الكلاسيكي للفظة) لا يدخل ضمن الاهتمامات الأولى لديه، فإن الفنان عمر أفوس، وبكثير من الجرأة التعبيرية ـ كما يحلو للقاسمي أن يستعمل ـ يتألق، على مستوى المفهوم، في إبراز التوليف الملائم بين الظل والضوء. فهو لا يتخذ الضوء (اللون)، أو اللون (الضوء) مادة للتشكيل الجمالي، بقدر ما يظهر عنده بمثابة مسحة شفافة تستجيب لإحساسات ورغبات ذاتية، يساعده في ذلك توظيفه التبريري لمواد صباغية يختارها وفق ذات الضرورة.

ويبرر الفنان عمر أفوس انشغاله، في غالبية لوحاته الأخيرة، بإبراز



عمر أفــوس

لوحات الفنان عمر أفوس فضاء تتصادم بداخله الألوان (الفاتحة والداكنة) لتفيض على مساحات صغيرة ومتوسطة غنية بتراكمات لونية صارخة.. تصادم ينتج عنه تفجر الضوء في الظل بما يشبه انتفاضة معلنة لنور متوهج..

مفهومي الضوء والظل، بكونهما يجعلان اللوحة ساطعة السطوح، وبذلك يغدو مفهوم اللون/الضوء العامل الأهم في تشكيل اللوحة وتأثيثها.. إزاء هذا التبرير يمكن اعتبار التقنية التشكيلية لديه (امتزاج التعبير الصباغي بنوع من القلق اللوني، استعمال ألوان ترابية بمختلف درجاتها الضوئية والظلية) هي مما يضفي على اللوحة طابعي الفرجة والتشويق على مستوى صراع الظل مع الضوء..

لوحات الفنان عمر أفوس فضاء تتصادم بداخله الألوان (الفاتحة والداكنة) لتفيض على مساحات صغيرة ومتوسطة غنية بتراكمات لونية صارخة.. تصادم ينتج عنه تفجر الضوء في الظل بما يشبه انتفاضة معلنة لنور متوهج.. وبياض نوراني متدفق خارج مدار الزمن.. زمن اللوحة..

إنها لوحات (أفوسية) تكاد تصرخ.. تستمد هويتها الصباغية من التمازجات الضوئية واللونية القائمة على الشفوف والكثافة وفق صورتين متضادتين، لكنهما مكتلمتين بالضرورة. إنه حوار مزدوج الناطق فيه منطوق.. والمنطوق فيه ناطق.. تنبعث من داخله أصوات لونية متعارضة (كونتراست) تبوح بالضوء والعتمة.. وبالمادة المقدرة.. تنصهر

فيها - أي في الأصوات اللونية - حقائق متوارية تخفيها اللوحة أكثر مما يخفيها الفنان.

صيغة أعمال الفنان عمر أفوس الأخيرة تستدعي منا - بوصفنا قراء بصريين - تعميق الرؤية حول تلك التمازجات اللونية بين القتامة والشفافية الباعثة على وجود بياض نوراني يخترق ظلاما بلون قاتم (تسوده الحمرة والألوان الترابية المعادلة لها).. إنه خطاب تشكيلي بلونين متمايزين ينفجر أحدهما على سديمية الثاني.. ويؤكد أثر الصباغة على السند بوصفه فضاء تتفاعل بداخله العلاقات اللونية وفقا للرغبة الداخلية للفنان (من منظور كاندانسكي)..

إجمالا يمكن القول إن أعمال الفنان عمر أفوس لا تنتمي - فكريا - إلى تيار تشكيلي سابق، ولا تمثل تأثره بفنان معين.. بل تمثل استقلاليته الذاتية إزاء التعبير التشكيلي في صورة محدثة، هذا النمط الحداثي يشكل سندا معنويا لدى الفنان أفوس لترجمة إحساساته على مسطح اللوحة بتقنية خاصة ومتطورة لدرجة يمتزج فيها الشعور مع اللاشعور.. لدرجة التحرر..

خلاصة، يمثل فضاء اللوحة عند الفنان عمر أفوس إطاراً ديناميا متبدلا بمادويته وتلاوينه وتشكيلاته وبقعه وآثاره اللونية الشفافة، الداكنة أحيانا، بل يمكن اعتباره (أي فضاء اللوحة) محطة يلتقي فيها الظاهر بالخفي، الضوء بالظل، المحدود بالمطلق، أي أنه المكان الذي يلتحم فيه جسدان.. جسد الفنان.. وجسد اللوحة..

6 - ربيعة الشاهد : بحث دائم عن الحركة والضوء..

من يعرف الفنانة التشكيلية ربيعة الشاهد، سيعرف أنها فنانة ترفض السكون ودائمة البحث عن الحركة حتى داخل الحركة نفسها.. وهذا ما يتأكد من خلال الخصوصية المميزة لتجربتها الصباغية سواء في علاقتها مع الفرس - بوصفها تيمة ميزت إحدى أبرز محطاتها التشكيلية - أم مع المرأة من حيث هي موضوع محوري أصبح يشكل راهنا جانبا مهما من انشغالاتها اليومية. إلا أن الثابت في هذا التنوع التيماتي هو الاشتغال على مفهومي الحركة والضوء مما يمنح اللوحة (أو الجدارية) عندها أوجها متعددة تظل مفتوحة على عدة قراءات وتأويلات (تشكيلية)..

فمن لمسات طويلة وضربات فرشاة معلنة وكميات لونية مقدرة يبدأ التكوين التشكيلي عند الفنانة ربيعة الشاهد، مرورا بحركية صباغية مضيئة تقررها لغة لونية متعاقبة على تضاد ضوئي مقروء ليتشكل



ربيعة الشـاهد

فمن لمسات طويلة وضربات فرشاة معلنة وكميات لونية مقدرة يبدأ التكوين التشكيلي عند الفنانة ربيعة الشاهد، مرورا بحركية صباغية مضيئة تقررها لغة لونية متعاقبة على تضاد ضوئي مقروء

الموضوع (الفرس ـ المرأة) في صورة تتأرجح بين التشخيصية (أو الرسموية) المتضائلة وما يشبه التجريد.. في هذا السياق تغدو اللوحة أو (الجدارية) (أو الرسومية) عند الفنانة ربيعة الشاهد فضاء تؤلّف بداخله مفردات لونية نورانية وضاءة تتغاير بحسب اقتراحاتها البصرية المفعمة بالكثير من الدلالات والمعاني الطيفية حيث تسهم اللمسة (المدروسة) في تحديد المعالم العامة لموضوع اللوحة.. موضوع يتجاوز صورته التشبيهية (أو المشبهة) إلى حالته التشكيلية ـ شبه التجريدية ـ التي يستمد أسسها من العلائق اللونية والكروماتيكية التي تتفاعل في ضوئها..

في لوحات الفنانة ربيعة الشاهد (خصوصا الأخيرة منها) أثر كبير لفعل اللون على السند (القماش ـ التوال تحديدا) بمثابة مجال تتألسن بداخله السلاليم والدرجات اللونية ـ المقترحة وفق حسابات تقنية متجانسة. إنها تعبيرية لونية حداثية ترغم الناصت إليها (بأذن العين) وتستدعي من الناظر لها (بعين الأذن) الانخراط المباشر مع ما تبعثه من إرساليات أيقونية تظهر في شكل مساحات صغيرة ومتوسطة غنية بتراكمات لونية صارخة ومتدفقة وإشارات خطية متحركة (بكل حميمية) داخل حدود الموضوع..

على مستوى تركيب اللوحة/ Composition يلاحظ التحرر الكبير الذي يسم فضاء التعبير عند الفنانة ربيعة الشاهد التي لا تؤمن بالضيق والحدودية الأمر الذي يساعدها كثيرا على حرية الانتشار الخطي واللوني (تجاور المساحات اللونية) مهما صغرت مقاسات اللوحة وحدودها.

7 ـ أحمد الأمين : لوحات من ورق..

إن ما يميز التجربة الراهنة عند الفنان التشكيلي أحمد الأمين هو كون العمل الفني عنده يبدأ بتهيئ الخلفية ـ انطلاقا من (تفريش) الورق وقصاصات الجرائد بشكل تسوده بعض النتوءات (الرولييف) الناتجة عن تقنية الطي غير الخاضعة لمقاييس هندسية.. لكنها موجهة وفق رؤية فنية تشكل قاعدة للانطلاق. هكذا يبدأ التكوين التشكيلي بالشكل الذي يقرره الفنان داخل مساحة توالدية حرة غير مؤطرة.. أو محاطة بإطار معين.. وقد نستنتج من خلال هذا التحول على مستوى الشكل، خروج الفنان أحمد الأمين من دائرة (كان) يحس فيها بنوع من الضيق والحصار.. حصار الأتوبيس..
حصار الغلاء.. رتابة العيش.. باحثا عن فضاء واسع ورحب.. وولادة إبداعية جديدة ستميز لا محالة المسار الفني للفنان أحمد الأمين..


أحمد الأمين

إن ما يميز التجربة الراهنة عند الفنان التشكيلي أحمد الأمين هو كون العمل الفني عنده يبدأ بتهيئ الخلفية ـ Fond انطلاقا من (تفريش) الورق وقصاصات الجرائد بشكل تسوده بعض النتوءات (الرولييف) الناتجة عن تقنية الطي غير الخاضعة لمقاييس هندسية..

على مستوى المعالجات اللونية نقرأ تركيز الفنان أحمد الأمين على عنصر التمازج اللوني (داخل مساحات متجاورة تشكل الفضاء الكلي للوحة) الباعث على الضوء والشفافية بشكل قد يعني إلغاء الحدود بين ألوانه.. ألوان لوحاته.. ويلجأ الفنان أحمد الأمين غالبا إلى إكساء جوانب كثيرة من قطعه الفنية ببعض التغليفات الكتاباتية والخطية والحروفية، مما يمنحها هويات متعددة تتداخل فيها المدارات والأزمنة..

إن الكتابات التي تبرر على مسطح اللوحة بالشكل الذي يؤلفها الفنان أحمد الأمين تحيل القارئ (البصري) على عالم الرموز بأبعادها الشعبية والمعتقدية والخرافية والتعويذية (قراءة الكف والطالع، الحروز، الحجاب..).

ويمكن القول إن اختيار الفنان أحمد الأمين لمادة الورق سنداً للاشتغال (وهو ما يقترن كثيرا بتقنية ليؤكد التغيير الكلي
الذي أصبح يميز تجربته التشكيلية الحالية (بعد الاشتغال سابقا على أسندة مغايرة كالكارتون والقماش والخشب) وهي تجربة لا يمكنها أن تنضج وتتطور خصوصا إذا علمنا أن فضاء الاشتغال تمثله مدينة أزمور الباعثة على الهدوء والتأمل.. والإبداع..

على مستوى المعالجات اللونية نقرأ تركيز الفنان أحمد الأمين على عنصر التمازج اللوني (داخل مساحات متجاورة تشكل الفضاء الكلي للوحة) الباعث على الضوء والشفافية بشكل قد يعني إلغاء الحدود بين ألوانه..

إنها مغامرة إبداعية جديدة قرر الفنان الأمين خوضها وكله تفاؤل مادام يؤمن بقدراته ومؤهلاته الفنية على تطويع أوراق لوحاته.. ولوحات أوراقه.. وتحويلها إلى مادة للتشكيل الفني والجمالي التعبيري.. اللوحة/الورق.. أو الورق/اللوحة، في هذا السياق، عبارة عن معالجات لونية تتفاعل فيما بينها طبقا لاقتراحاتها البصرية الفنية بالإرساليات والخطابات الأيقونية.. معالجات تتجاوز دورها الوصفي والتشبيهي لتصل إلى حالتها التشكيلية التي تستمد هويتها من العلائق اللونية التي تتألف وتتآلف على ضوئها..

صيغة أسلوب الفنان أحمد الأمين، في هذه التجربة (المثقلة بخاصية صباغية متجانسة) تستدعي منا بوصفنا قراء بصريين تعميق التأمّل في «جنيالوجياها اللونية».. بل لمساءلة بناءاتها وانتشارها.. أو لنقل محاورتها.. وفي ذلك محاورة غير مباشرة مع الفنان..

8 ـ عبد الكريم الأزهر: بين عين الفنان.. وعين المتلقي..

تتميز التجربة الصباغية عند الفنان عبد الكريم الأزهر بتعدد المحطات والوقفات الإبداعية، والتي بدأت ملامحها الرئيسية تتضح خصوصا بعد مرحلة البيضاء 1987 المتسمة بالاشتغال على الإنسان بأهم ملامحه وحركاته وانتظاراته بمثابة

تيمة محورية ميزت لوحات الفنان.. بعد ذلك تحوّل هذا الإنسان إلى عناصر ومفردات رمزية بدأت بالأرقام والأحرف مرورا بالأسهم ورفوف الخزانة قبل أن تستقر في شكل أعين متراصة، وأخرى ـ فيما بعد ـ مبعثرة ومتراكمة..

إن حضور العين ـ تشكيليا ـ في لوحات الفنان الأزهر، هي بداية تكسير المساحات الرباعية المتقايسة والمتراصة التي لازمت الفنان طويلا.. إنها أيضا لغة مشهدية مكتوبة بحروف ناظرة.. ترسم حضورا مقروءا (بالعين) في الزمان والمكان.. مادامت علاقة العين بالمكان هي التي تحدد فاعلية العين زمانيا..

اختزالا لهذه المرحلة/التجربة تبرز الأعمال الصباغية الراهنة للفنان الأزهر في منحاها التعبيري الإيحائي المشبع بحضور إنساني شفيف.. يومض خلف الأشكال والمساحات اللونية المؤطرة والخطوط المتطايرة..

فاستخدام خطوط رخوة ضاربة نحو كل الاتجاهات ـ بمثابة شكل من أشكال الربط بين المساحات الغرافيكية المقترحة داخل وحدة الموضوع ـ تجعل الشكل واللون ينسابان في لدونة صافية، مما يمنح الفنان القدرة على استشفاف البنية الداخلية لعناصر التكوين والتكوّن.


عبد الكريم الأزهر

العين في لوحات الفنان عبد الكريم الأزهر سفر افتراضي للتأمل في كنه الأشياء المنسية.. هي سلسلة نظرات متتالية بانتقالها وتحديقها.. وكأنها تسجيل لرؤى داخلية ساكنة.. تمثل عناصر مستمدة من الواقع.. واقع الفنان..

ومنها الخدوش والتعرجات اللونية والصبغات التلوينية المتوارثة (ضوءا) بكثير من الأحمر القاني والأصفر الساجي والأزرق الكوبلتي (الهادئ) ببعض درجاته الضوئية..

فمحاورة الفنان لأعين لوحاته لدليل على انشغاله بقضايا إنسانية تهمه (وتهمنا).. وتكبر بداخله دون أن تنفصل عن كينونته.. ولهذا تبرز العين وتظهر في أعماله بمثابة شاهد عيان ومراقب خصوصي بتعبير الكاريكاتوريست الراحل ناجي العلي.. بل وتعكس ترصداته لإيقاعات العيش اليومي..

العين في لوحات الفنان عبد الكريم الأزهر سفر افتراضي للتأمل في كنه الأشياء المنسية.. هي سلسلة نظرات متتالية بانتقالها وتحديقها.. وكأنها تسجيل لرؤى داخلية ساكنة.. تمثل عناصر مستمدة من الواقع.. واقع الفنان.. وثبوت هذه العناصر يضمن لها الحد الأدنى من الاستمرارية داخل المسافة الفاصلة بين العين الدارسة/القارئ والعين المدروسة/اللوحة، مع عدم وجود عين ثالثة منتجة ومتفرجة في هذه الحالة (على ذاتها)، هي عين الفنان..

9 ـ محمد الحميدي : بساطة اللون.. بساطة الشكل..

تنطوي التجربة الصباغية عند

الفنان محمد الحميدي على قيم جمالية خاصة تتمثل في اعتماده الأشكال الهندسية والكتل اللونية الاصطلاحية المنتشرة بكيفية «متوازنة» داخل فضاء اللوحة.. بل تظهر في شكل أساليب تعميمية بنائية مستمدة من عمق التجريدية الهندسية المحكومة بنسقية تعبيرية وجمالية في آن..

في هذا الإطار تغدو لوحات الفنان الحميدي فضاءات مبسطة لا تتضمن عمقا.. لكنها تضم مفردات تعبيرية تدل على العمق.. ومنها الأشكال العضوية المحوّرة، الرموز الكونية، الكتل المتراصة، فضلا عن بعض التخطيطات الهندسية الموحية الغارقة في التجريد والترميز.. والمشبعة بتكثيف لوني وتعضيد صباغي بنائي يغطي كل المساحات..

بهذا المعنى يتضح نزوع الفنان الحميدي نحو اختزال العالم المرئي، وإعادة صياغته وفق صورة منمنمة يتوازن فيها الحسي والمادي والروحي.. إنه خطاب تشكيلي جديد يتطلب فهمه التأمل جيدا في تلك البناءات والإنشاءات اللونية التشكيلية (الرمزية) التي تكونه.. خطاب يستعير مفرداته الرئيسة من داخل «الفن التقليلي» الذي بات يميّز أوربا وأمريكا خلال الستينات.. لكن الفنان الحميدي يعيد (شكلنته) وفق رؤية حداثية تنهض على فكرة انفتاح


محمد الحميدي


صلاح بنجكان

اللوحة على المسطحات وفسحات اللون ومطلقاته..

إن اللوحة وفق الشكل الذي تتألف به عند الفنان الحميدي لدليل على حرفية هذا الأخير وقدرته على تحويل الرسم التشكيلي (أشكال حرة، كائنات شكلية) إلى تصوير مسطح يعج بالحركة والنبض الحي الناتجين عن تفاعل الأشكال المتراكبة وصرامة السطوح وتعانق الكتل اللونية..

محمد الحميدي ذاكرة بصرية وطنية يستدعي منا التفكير الجدي والجاد في استثمار تجربته الإبداعية وبحثه الجمالي الراقي والمتميز بكل تأكيد..

10 ـ صلاح بنجكان: تشطيبات لونية تنطفئ فيها ملامح الأشياء..

بعد مرحلة الاشتغال على العلامات والرموز المستعارة من مرجعيات طفولية.. ومرحلة السمفونيات الزرقاء المتسمة باستعمال الفنان الكثير من الألوان المجبولة من توجهات لونية ذاتية تسودها الزرقة، بأهم مستوياتها الطيفية، بمثابة رمز للأفق واللامتناهي مرورا بمرحلة الرماديات الملونة/ Les gris colorés التي تعد مغامرة إبداعية جديدة قرر الفنان خوضها وكله عفوية وتلقائية موجهة.. نجد الفنان التشكيلي صلاح بنجكان ـ في مرحلة صباغية موالية

يكثر فيها التشطيب اللوني - يقتحم السند دون اتفاق مسبق.. وفي غياب أية طقوس جاهزة.. فالاندفاع يولد الإبداع.. هكذا تنطق لوحاته.. فمن الشارع والمرسم والطبيعة (فضاءاته الإبداعية المفضلة) يستدعي الفنان بنجكان اللوحة قبل أن تستدعيه.. يخلقها ويؤلفها دونما تخطيط قبلي (كروكي).. فخلال العمل «يكلم» اللوحة بفنية خاصة ثم يهجم على السند بدون توقف.. مادام لا يؤمن باللوحة التي تصنع على دفعات (اللوحة المفبركة).. في عمق لوحاته الأخيرة المتسمة بتوظيفه التبريري للعائلة اللونية الرمادية توجد تكوينات لونية متعددة هي في الأصل عبارة عن تشطيبات تنطفئ فيها ملامح الأشياء.. تكوينات تكسوها تخطيطات بصماتية تضمن الحد الأدنى من الملامح الأساسية دون تأثير أو تشويش.. تساهم في إحداثها ضربات فرشاة معلنة وغير معلنة.. طويلة وعريضة، وتمنح اللوحة صفة التشخيصية الإيحائية / Figuration connotative الأقرب إلى الترميز بدل الإفصاح.. هكذا تبدو لوحات الفنان صلاح بنجكان وتظهر راسمة غياب الأشياء بدل حضورها.. وداعية القارئ إلى تذكر ملامحها وصاحب الفضل في ظهورها ألا وهو الفنان..

إن هذا المنحى الصباغي الجديد سيدفع الفنان بنجكان إلى الغوص في تجربة أخرى تظهر في ضوئها تشكيلاته الصباغية.. وصباغاته التشكيلية التي تعج بشهوانية لونية دافئة تذوب بخفة على السند (ورق - قماش) ومحتفظة بآثار ضربات الفرشاة ونزواتها اللونية وكأنها كدمات، أو رضوض لونية متجمعة..

إن هذا المنحى الصباغي الجديد سيدفع الفنان بنجكان إلى الغوص في تجربة أخرى تظهر في ضوئها تشكيلاته الصباغية.. وصباغاته التشكيلية التي تعج بشهوانية لونية دافئة تذوب بخفة على السند (ورق - قماش) ومحتفظة بآثار ضربات الفرشاة ونزواتها اللونية وكأنها كدمات، أو رضوض لونية متجمعة..

بهذا يصح لنا الحديث على أن الفنان بنجكان ينتج لوحات ذات كثافة لونية (داكنة/شفافة) تستوعب تناقضات الألوان في انصهار موحد.. وتنطفئ فيها ملامح الأشياء المرسومة..

وخلاصة القول إن هذه الورقة كانت تروم بالأساس، الحديث عن طبيعة التجريب التشكيلي بالمغرب من خلال مقاربة بعض الأعمال التشكيلية لأجيال من الفنانين ينتمون إلى حقب إبداعية متفاوتة. كما لاحظنا من خلال هذه المرحلة الجمالية، أن التشكيل بالمغرب قد أخذ أداته الفنية من تراث ممارسيه وواقعهم المعيش، وظل في الآن ذاته منفتحا على الإبداع الإنساني بمختلف تجلياته ؛ وبذلك يصح القول، إن التشكيل بالمغرب - من خلال تعميق الخبرات وتطوير التجارب - يمكن له أن ينخرط، بوعي، في حركية تتطلع بنضج إلى آفاق جمالية جديدة ومتميزة بالمعنى الإبداعي للكلمة.



نورالدين فاتحي

التشكيل الحداثي ومسألة التواصل
اختراق الحدود

ليس التشكيل كوكبا مجهولا يستحيل السفر إليه، بل هو فضاء لقاء ومعانقة. خط أو شكل، الواحد منهما يفتح أبواب التاريخ ويلج بياض المجهول.. لون يفصح عن مآل شعب وآلامه ومعتقداته.

اللوحة التشكيلية تنتمي للحياة، هي سؤال حول حركات الإنسان في الكون، وفي ملازمة السؤال تتجلى مقومات التجربة وتبرز ركائزها وتتجدد مفاهيمها، فأن يصبح السؤال ملازمة معناه تغيير مستمر للرؤية ومصاحبة صادقة، نقدية، صريحة للإبداع، وبالتالي للحياة.

التشكيل، بهذا المعنى، حامل لأفكار وصور وأسئلة وطقوس وآثار حضارة ـ حضارات تخطو فينا. هكذا نصبح حاملين بدورنا لتجارب سابقة نجتاز بها عتبة المستقبل في رحيل لا ينتهي.

اجتياز العتبة ذاك، خطوة أولى

التشكيل، بهذا المعنى، حامل لأفكار وصور وأسئلة وطقوس وآثار حضارة ـ حضارات تخطو فينا. هكذا نصبح حاملين بدورنا لتجارب سابقة نجتاز بها عتبة المستقبل في رحيل لا ينتهي.

نحو مستقبل ممكن، يفترض مصاحبة اللوحة التشكيلية، والاستئناس بها، ومحاورتها بصريا، حتى يتم التآلف.. تآلف تتواضع أمامه المفاهيم وما تفضي إليه القراءة وتنبهر أمامه العين، ويتسرب النظر إلى عمق المادة صحبة اللون ـ النور والعتمة.

هكذا تتم العلاقة بين المشَاهَد والمشاهِد، عبر ممرات العشق والاستكشاف، لا عبر مسالك المعنى الوثوقي الذي يحد من حرية العمل التشكيلي وطموحه، المعنى هنا يتحول إلى مسخ للوحة، تحويل لغوي مشوه للشكل واللون والتكوين والمادة.

تأمل العمل التشكيلي، ومصاحبته في أفق نظري يقترب عبره المشاهد والمكتوب، تتحطم فيه الجدران القائمة بينه وبين سواه من أجناس التعبير الفني والثقافي، إذ يبرز اتجاهات الإبداع، ويتم الوعي بانشغال

الذات المبدعة بقضايا الوقت، هنا قد تتكون التجربة بمعنى المعرفة والاختيار والتحدي.

سفر في الزمن :

ضمن هذا السفر التأملي يمكننا تناول مسألة التشكيل الحديث والتواصل، حيث يكون الوقوف على قاعدة تراثية، نسعى من خلالها إلى حداثتنا الممكنة. فالتراث يسكن الحديث ويعيش فيه، والحديث وإن تنكر للقديم يحمله في ثناياه ويجتاز به العتبات.

في سفرنا هذا، لا نصف الأمكنة ولا نحدد الأزمنة ولا نتفرج على الأحداث والأشخاص بتعال، بل نعيش تلك الأحداث، ونصافح الأشخاص، ونتسكع بين أحضان المنطقة، نستحضر أزمنتها، وأساطيرها، وحركات تضاريسها.

هنا قد يتحول الجسد إلى مكان، تتصل أعضاؤه - تضاريسه بتضاريس المنطقة، فلا يمكن للعين العادية رؤية ما يفصل الجسد عن مكانه - محيطه - فضائه، كما هو الحال في لوحة محمد القاسمي، حيث يتلاشى الجسد في المكان ويذوب فيه، فالأرض المعلن عنها بالمساحيق البنية والرمادية والصفراء الرملية والحمراء النارية، تحمل الجسد في أحضانها وتخطو به نحو مستقبل ما، يثبت آثاره الفنان ويجسد أزمنته عبر متاهات الخطوط السوداء ذات الإيقاع الموسيقي التراجيدي.

يؤسس العمل الفني على واقع معين، حسب مفاهيم تشكيلية تؤرخ لرؤية خاصة، وذاكرة جماعية تكون مفتاح خريطة الكون. والقاسمي حين يصور لنا فضاءات الأطلس، فهو لا ينقل لنا مشهدا بعينه، وإنما يجسد علاقة ميثولوجية خاصة - ذاتية بينه وبين المنطقة، ينصهر مع فضائها وترابها وذاكرتها وزمنها الممتد. إنه سفر ذهني وجسدي في أحضان المنطقة يثبت آثاره على اللوحة عبر تسرب المادة إلى عمق السند، وعبر بروزها على السطح محدثة نتوءات ومسالك، تتمثل حركة التاريخ والأسطورة. من ثم ، تتحول الحياة بكل انفعالاتها إلى ألوان ومواد وحركات في تكوين فضائي معين، يستمد أبعاده من خصوصية تشكيلية عربية - إسلامية قائمة على النظرة الفوقية - الربانية - ، وعلى تفجير الأشكال، وتفتيت الأحجام والتراكيب خارج إطار اللوحة أحيانا.

هكذا تنتمي تجربة القاسمي للحياة في حركتها وتمظهرها، أي تحولها. وتتمحور حول الذات المبدعة بوصفها أداة وطاقة ؛ وليس مشروع «مديح الخيال» أو «الهرم الأزرق» (الذي لم ير النور)، إلا سفرا في الزمن عبر الذهن والمادة اللونية، يتحول فيه الهرم المركزي إلى عتبة اجتياز..



محمد القاسمي
سيريغرافيا

هكذا تنتمي تجربة القاسمي للحياة في حركتها وتمظهرها، أي تحولها. وتتمحور حول الذات المبدعة بوصفها أداة وطاقة ؛ وليس مشروع «مديح الخيال» أو «الهرم الأزرق» (الذي لم ير النور)، إلا سفرا في الزمن عبر الذهن والمادة اللونية، يتحول فيه الهرم المركزي إلى عتبة اجتياز..

طقوس المكان:

تسكن الأزمنة المكان، توشم رموزها على الجدران، تؤرخ الأساطير والبطولات، وتكشف عن مواطن السر والسحر والمجهول.

للمكان ذاكرة، تسكن مراياه وسقفه الممتد على رؤوس المارين عبر التاريخ، مسترشدين بتيه العلامات الموشومة على صدر الجدران. أسلك مع المارة بهوالمكان بين الحجرات، هذه حجرة للعاشقين، وهذه حجرة لرابط العقود ومقرري المصير، وهذه حجرة للخيانات العظمى..

هنا بين عمق الصمت، أصغي لتموجات الصور الآتية من أحشاء المكان وهوامشه، حيث تؤخذ القرارات الخطيرة، وتمتلك قلوب الأحبة.. تبدو لي الأقمار أقرب إلي من جسدي، أما جسدي فقد أبعده النسيم إلى أعالي الأفكار، حيث السفر لا يكون إلا عبر سفن الزمن البطيء، فالذهن إن لم تغمره زرقة ماء وهواء، تسطع منه حمرة نور مقرون برحيل الماء وحريق المكان. بمصاحبة الإبداع يترمم الخراب - يترمم المكان، يجتاز عتبة المستقبل بولوج المحال، ويتخذ من المادة التشكيلية صورته الأبدية. على اللوحة تنسجم حركات أجساد الشعراء والفلاسفة والبخلاء والشحاذين وأبطال الليل، بحركات توريق السقوف وكتابات الجدران، وبأقمار الضجر وبأفلاك



عبد الكريم الأزهر

العين لا ترى في اللوحة، لوحة الأزهر، غير جسد واحد في وضعيات متعددة داخل مربع يكرر ذاته بدون انقطاع، يؤطر حركة الجسد، ويحوله إلى أرقام، وإلى اتجاهات تختزل متاهات الأزمنة المفقودة، وربما الآتية أيضا.

الأزل.. تنسجم في نشيد لمقام الإياب ولتقييد الريح.

هنا يتحول الإبداع إلى حركة إلى طاقة نجتاز بها مسالك الأزمنة الآتية..

رموز النور:

يخترق الفضاء الفزيائي حدوده ويمتد إلى فضاء الذهن، حيث لا حدود للاتساع، وحيث النور عماء، والحقيقة مصاحبة السؤال واستئناس القلق.

العين لا ترى في اللوحة، لوحة الأزهر، غير جسد واحد في وضعيات متعددة داخل مربع يكرر ذاته بدون انقطاع، يؤطر حركة الجسد، ويحوله إلى أرقام، وإلى اتجاهات تختزل متاهات الأزمنة المفقودة، وربما الآتية أيضا.

يتحول الجسد في لوحة الأزهر إلى رقم أو زمن أو اتجاه أو معادلة ضياع غير مرتقب. هو تحول أفرزته الحياة المعاصرة، يختزل الإنسان في أرقام محددة، رقم ولادة، رقم بطاقة، رقم جواز سفر، رقم ملف عمل، رقم تأجير، رقم هاتف، رقم منزل.. رقم قبر.

ومن رقم إلى آخر تتراص المربعات وتتراكم، تزدحم ويتقلص حجم الإنسان، تنزع منه فردانيته، ثم ملامحه، حتى لا يتبقى منه غير شبح -

ظل تعكسه أشعة نور ضعيفة آتية من نافذة مرتبطة بوضعية الجسد داخل فضاء المربع.

النور بهذا المعنى، يصبح حاملا لرموز ومفاهيم تشكيلية وحياتية تعكس انشغال الفنان بقضايا زمنه.

الحبر على هواه:

في العصور الأولى من تاريخ الإنسان، حيث كان الكهف يمثل فضاء للاحتماء والتناسل والتأمل، شعر الإنسان بحاجة قوية إلى اكتشاف الكون والسيطرة عليه، لم يكن يومها يميز بين نشاطاته، فحركاته كانت متجهة كلها نحو حياته، وليست الرسومات والرموز والآثار المثبتة على فضاءات الكهوف إلا محاولة تأمل وكشف وسيطرة.

من هنا كانت الرموز والعلامات وسيلة معرفة واتصال، من خلالها يكتسب الكون لغته ومدلولاته في ذهن الإنسان. للرمز استمرارية في التشكيل المعاصر، وكأن الإنسان مهما تقدم وتعصرن ما زال هناك ما يشده إلى بدايته، إلى زمنه الأول، المنفلت.

يؤسس مصطفى بميش مشروعه الفني على أنقاض هذا الماضي.. مسألة التراث واردة في تجربته كقاعدة استناد، وكمجال بحث وتطور.. فالماضي لا يعني مقبرة التراث، وإنما ذاكرة نخطو بها عتبة المستقبل في رحيل أبدي.



مصطفى بميش

تتكون الرموز في لوحة بميش الحفرية وفي القطعة الطينية، على إيقاع فوضى الحرية، وتتشابك الخطوط وكأنها سيلان الحبر على هواه وتمتزج الألوان في اصطدام، وكأنها موج حبر هائج..

تتكون الرموز في لوحة بميش الحفرية وفي القطعة الطينية، على إيقاع فوضى الحرية، وتتشابك الخطوط وكأنها سيلان الحبر على هواه وتمتزج الألوان في اصطدام، وكأنها موج حبر هائج.. لست أدري كيف اختار الفنان مواده وأدواته، ولا كيف جعل من الحفر والطين لغته الخاصة. هل الأمر يتعلق بحنين إلى عصر الأجداد الأولين؟ أم هل هو عشق لصخب الطين وبهاء الرمز المحفور على صدره؟ كيفما كان الحال فالتكامل وارد والانسجام لغة يوحد من خلالها بميش مجالات تجربته ومفاهيمها المتعددة.

هكذا في مواجهتنا للغة بوصفها وجهاً آخر للشكل واللون والمادة التشكيلية نخترق مجالا آخر للتأمل، للتواصل، للحوار.

فعل الاختراق صاحب فعل الإبداع منذ الأزل، منذ أول رسم تخطيطي للحيوان المستهدف، الطريدة.. هكذا يصبح الاختراق فعلا طقوسيا، واختيارا للإبداع والحرية.. لطخة صباغة على ورقة بيضاء تحملنا إلى الأزمنة المفقودة، تعبر بأجسادنا مسالك الأزمنة الآتية نحاور بها الكون وتحاورنا.

بوجمعة العوفي



التشكيل المغربي : أسئلة الأفق والتجريب

1 ـ الأفق والتجريب :

كثيرا ما تلوح أو تتردد في الممارسة الجمالية وفي الخطاب النظري حول التشكيل المغربي بشكل عام، مسألتا الأفق والتجريب، باعتبارهما إمكانيتين متاحتين دائما لاختبار العديد من الرؤى وصياغات البحث الجمالي، الكفيلة بتطوير التجربة الفنية ونقلها إلى مستوى التحقق والاكتمال، أو باعتبارهما أيضا، مؤشرين لمقدمة قد تكون ضرورية لتأسيس واختبار كل اتجاه أو تيار أو أسلوب فني له خصوصيته وملامحه الواضحة، وبالتالي : هويته.

ولا يكاد توصيف نظري ما، سواء في الممارسة الإبداعية التشكيلية أم في النقد، يخلو من أسئلة وترقبات الأفق والتجريب شرطا أو ممارسة تتجه بالتعبير التشكيلي إلى المستقبل، هذا المستقبل الذي يظل كذلك مفتوحا على أسئلة أخرى، غير جمالية أحيانا، تحددها أو تفرضها الشروط العامة لإنتاج الفن واستهلاكه وتذوقه.

أسئلة الأفق والتجريب في التشكيل المغربي، هي ما سيحاول هذا الاقتراب مناوشته، توصيفه، ضمن الغاية السؤالية، الاستشرافية لعنوان هذا الاقتراب : **«التشكيل المغربي : أسئلة الأفق والتجريب»** من جهة، ثم دفعه، ربما، إلى مستويات أخرى من الاستقراء والاشتغال من جهة ثانية، عل ذلك يشير أو يساهم، على الأقل، في الدعوة إلى تأسيس مشروع قراءة أخرى، مغايرة للتجربة التشكيلية بالمغرب، في النقد كما في الإبداع، بالاستحضار العام كذلك لكل الأسئلة الظاهرة والمضمرة، الواعية وغير الواعية في الخطابات والتجارب التشكيلية المغربية الحاضرة والمرتقبة، هذه الممارسة الجمالية الباذخة، المتعددة، القلقة، الواعدة، والحديثة نسبيا في العين وفي التاريخ.

كثيرا ما تلوح أو تتردد في الممارسة الجمالية وفي الخطاب النظري حول التشكيل المغربي بشكل عام، مسألتا الأفق والتجريب، باعتبارهما إمكانيتين متاحتين دائما لاختبار العديد من الرؤى وصياغات البحث الجمالي، الكفيلة بتطوير التجربة الفنية

ما المطلوب راهنا من الخطاب النظري حول التشكيل المغربي والجماليات بشكل عام، في ظل الأفق والتجريب وأسئلتهما الملحة والمتعالقة؟ التحسيس أم التأسيس؟ القراءة المستلهمة والمتضمنة لكل مكونات الإنجازات الفنية وتمظهراتها وتمثلاتها وحتى الإرهاصات التي تلوح في قلب التجربة الإبداعية الراهنة ورحمها أو عينها المخصبة بفعل التلاقحات وشتى أنواع القطائع؟ أم تأويل التجارب بما لا تحمله أيضا في منجزها الحاضر والممكن من بناءات وأسئلة وبياضات؟ هذه أسئلة المنطلقات كما يبدو، أسئلة التجربة تحديدا. النقد التشكيلي بالمغرب، والمقصود هنا شقه المحترف، لم يقرأ بعد ولم يؤول بما فيه الكفاية التجربة التشكيلية المغربية، كما لم تقل أو لم تدون بعد هذه التجربة مخزونها الثقافي ومدخرها الحضاري والجمالي، ولم تحاور هذه التجربة بعضها بالقدر الضروري من التباعد والاقتراب كذلك. ما معنى هذا الكلام؟ وما المقصود أساسا بمشروع قرائي - تأويلي خاص بالتجربة التشكيلية المغربية؟ يقرأها ويؤولها ضمن معرفة تاريخية وجمالية غير بعيدة عن السياق الذي أنتجت فيه؟ إنها أسئلة الأفق من دون شك، أفق التجربة التشكيلية المغربية بسنديها الإبداعي والنظري، ومشروع القراءة أو التأويل هنا لا يعني بالضرورة تفسير التجربة الفنية تفسيرا تاريخيا أو نفسيا أو اجتماعيا بالأساس، رغم أن عوامل النفس والاجتماع والتاريخ، سواء كان هذا التاريخ عاما، جماعيا أم شخصيا، هي ما يحرك دوافع الإبداع الإنساني ويحرض عليه في الزمان وفي المكان، ويمنحه بالتالي تحققه أو عدمه في الأفق الذي ينتسب إليه. إن المشروع هنا هو حاجة هذه التجربة الفنية إلى القراءة أو التأويل أو التفسير الجمالي كذلك، القراءة التي لا يكون رهانها متمثلا في المساعدة على فهم التجربة الفنية فقط، بل في إمداد هذه التجربة وتزويدها، وخصوصا في نماذجها الواعية، بالرؤية والنص الجماليين، فهما اللذان يخصبان الممارسة ويفتحانها على المزيد من الأسئلة والحركة والبحث. إن النص الجمالي الذي تنتجه المشاريع القرائية والتأويلية والتدوينية القائمة على معرفة جمالية واسعة وأساسية، هو بمثابة رافعة كبرى للتجربة الجمالية ولمشروعها الحضاري، تدعمه وتقويه، وتضعه بالتالي على عتبة الإبداع المضيء. إن النص الجمالي بحث في الرؤية والأسلوب وتوصيف للاشتغال الفني، وهو الأفق الذي طالما أدركته أو اقتربت منه، على الأقل، بعض التجارب التشكيلية والقرائية في المغرب، إذ تمكنت من خلال الممارسة والبحث الجماليين، من خلق



حسين موهوب

إن النص الجمالي بحث في الرؤية والأسلوب وتوصيف للاشتغال الفني، وهو الأفق الذي طالما أدركته أو اقتربت منه، على الأقل، بعض التجارب التشكيلية والقرائية في المغرب

نصها الجمالي الخاص أو، بالأحرى، أفقها التعبيري والتأويلي الشخصي بالكثير من الجهد والتأمل والقلق.

هل آن الأوان كذلك، بالنظر إلى التراكم الكمي والنوعي الذي حققته التجربة التشكيلية المغربية، رغم حداثتها في الزمن، للحديث عن إمكانية، بل ضرورة تأسيس أفق نظري - معرفي للقراءة التشكيلية والجمالية بالمغرب بصفة عامة، ليتحقق بالتالي لهذا المنجز الفني وتجاربه المتعددة نوع من التقعيد المعرفي والقرائي، بالإضافة إلى نوع من التكامل ما بين الشق النظري في المعرفة الجمالية والشق التجريبي أساسا في هذه التجربة؟

كيف يكون الجمال معرفة بهذا المعنى؟ ذلك أمر صعب المناوشة، في اقتراب بسيط من هذا النوع، على الأقل، ويحتاج إلى الكثير من الوقت والتأمل والاشتغال، وهو متروك حتما للمشروع الفكري والنقدي والجمالي برمته في المغرب وغير المغرب، كي يصوغ ملامحه وعناصره وبناءه بالأسئلة والمعرفة والتجربة الضرورية لذلك. نحتاج فقط إلى مفكرين عاشقين للجمال وقريبين من لغته، أو بالأحرى، شديدي الاتصال بأحلام مبدعي الجمال والأشكال «الصامتة» للعمل الفني. وربما يضطلع الشعراء بهذه المهمة أيضا،



محمد قنيبـــو

الكتابات المضيئة للأعمال التشكيلية، في أية جغرافية فنية كانت، هي التي كتبها الشعراء ضمن الأفق الرمزي لشعرية الجمالي. وحتى الأصوات النقدية الأساسية في حقل التشكيل المغربي أو الجماليات بشكل عام، كانت دائما أصواتا شاعرة، أو لها علاقة مباشرة ووطيدة بالشعر

باعتبارهم السلالة الأقرب، رمزيا، إلى دم المادة واللون والقماش، أو لحساسيتهم الشديدة تجاه الجمال، وربما تظل - فيما أعلم - الكتابات المضيئة للأعمال التشكيلية، في أية جغرافية فنية كانت، هي التي كتبها الشعراء ضمن الأفق الرمزي لشعرية الجمالي. وحتى الأصوات النقدية الأساسية في حقل التشكيل المغربي أو الجماليات بشكل عام، كانت دائما أصواتا شاعرة، أو لها علاقة مباشرة ووطيدة بالشعر[1].

وفي انتظار تحقق هذا الأفق الممكن، نعود إلى أسئلة الأفق نفسه وتشوفاتها الممكنة كذلك، بالرؤية والمسافة اللتين تفصلان التجربة التشكيلية المغربية عن هذا الأفق وتصلانه به في نفس الوقت، هو النقطة التي قد تكون أفق انتظار حقيقي لهذه التجربة أو محطة متباعدة في المستقبل، تطمح التجربة إلى إدراكها بالتجريب والتراكم الضروريين، أو هو (الأفق) بكل بساطة ليس سوى ذلك الشرط الطموح في الترويج الواسع للأعمال الفنية التي أرهقها الكساد الطويل وعدم الانتشار، طبعا دون بعض الأسماء والتجارب التشكيلية القليلة التي تدعمها وتروجها بعض المؤسسات و«سوق فن»[2] بغير ضوابط ومواصفات فنية حقيقية، بوكلائها ووسطائها médiums

المتخصصين. وربما تكون التجربة، أيضا، خارج وعدها الإبداعي، من غير أفق ترويجي حقيقي ومن دون انتشار، إلا ما تقدمه للعرض بالمجان بعض المعارض التي تقام هنا وهناك؟ أو ما تحفظه العين العاشقة وذاكرة كتابات قليلة (الأدب بالخصوص)، من توصيف وانطباعات عابرة أحيانا، أو ما يتسرب خلسة وبعد جهد جهيد إلى معارض العالم ومتاحفه المخصصة للذاكرة الذاتية أو «الغائبة» فقط !

2 ـ أسئلة الأفق :

نريد أن نكون متفائلين، وبما يفوق التباس الأفق وغموضه وحيرته كذلك، ونتقصى أولا صيغة هذا الأفق ومكوناته وأسئلته، كي يتسنى لعين المشاهدة والقراءة أن تستوعب ما لهذه التجربة وما ليس لها من جهة، ثم ما يمكن أن يهيئ حقيقة للقبض على هذا الأفق المحلوم به لهذه التجربة من جهة ثانية. ثم لكي يتم وضع التجربة برمتها على عتبة السؤال المستقبلي ومِحكّه، والذي بقدر ما هو سؤال جمالي صرف ومتعدد الأبعاد، هو سؤال وظيفي ونفعي كذلك، يقود مباشرة إلى مسألة انتشار العمل الفني ورواجه، وحاجة المجتمع إلى الفن بشكل عام، هي الحاجة التي بوسعها أن تشكل الأفق الحقيقي لهذه التجربة الجمالية التي ما زالت بعيدة عن النظر

لكي يتم وضع التجربة برمتها على عتبة السؤال المستقبلي ومِحكّه، والذي بقدر ما هو سؤال جمالي صرف ومتعدد الأبعاد، هو سؤال وظيفي ونفعي كذلك، يقود مباشرة إلى مسألة انتشار العمل الفني ورواجه، وحاجة المجتمع إلى الفن بشكل عام

ومعلقة في الهواء، والتي من دونها قد لن تصل هذه الأحلام الملونة، المعجونة بأرق المبدعين إلى الناس.

إن الحديث عن التجريب في التشكيل المغربي، بمعناه المتحول وغير الناجز دائما في التصور والممارسة، التجريب المتجه نحو تحقيق الصيغ النهائية للأعمال الفنية وأشكال البحث الجمالي، يستدعي الحديث عن الأفق الخاص لهذا التجريب، بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع، وحتى بالأسئلة العامة التي تمهد لهذا الأفق وتشير إليه : ما الذي يشكل هذا الأفق/الآفاق، ويجعلها ممكنة، قائمة، ويؤسس لها في القراءة والتحقق والإبداع؟ التجربة ـ الممارسة في حد ذاتها؟ أم تحولات المجتمع بصفة عامة، وبروز دور ما للفن داخل هذا المجتمع؟ من أين؟ وكيف يمكن أيضا تحديد سمات هذا الأفق ورهاناته البعيدة في تخصيب الذاكرة الجمعية الخاصة والبلوغ إلى ذاكرة الآخر وثقافته؟ من ماض ما، قريب ومشوش لهذه التجربة أم من المنجز في تراكمه الحاضر وما يأتي ويتأسس أيضا في مستقبل التجربة التشكيلية المغربية من مشاريع فنية، ورؤى، وأفكار، وحتى من «أحلام فنية» يصنعها المبدعون بفراغات اليد خارج المادة والقماشة، وصيغ البحث الشخصي والجماعي في أفق تطوير وترسيخ تجربة فنية خصبة ومميزة؟

هذه الأسئلة كلها، في نظري، وغيرها من الاستقراءات النظرية والجمالية التي تحبل بها التجربة التشكيلية المغربية، هي جزء من أفق التجربة نفسها ومدخل محتمل للمشروع المعرفي - القرائي والجمالي الكبير، الذي تنتظره التجربة. وما تقوم به بعض التجارب القرائية والتدوينية المعاصرة القلقة في التشكيل المغربي هو حصر الأسئلة الأساسية لهذا الأفق - المشروع، كي يتسنى لها أولا، قبل خلق الأفق، تهيئ الذوق لفهم التجربة وتأسيس ثقافة الجمال وانتشاره، وبالتالي خلق الحاجة الحقيقية إلى الجمال، هذا السؤال الكبير الذي تنشغل به التجربة التشكيلية المغربية كذلك بتفاوتات واشتغالات وأسئلة متباينة، هو الانشغال القلق الذي يحرك أيضا ويوجه جل صيغ التجريب في التشكيل المغربي.

3 - أسئلة التجريب :

نظريا، يمكن حصر مسألة التجريب في التشكيل المغربي ضمن سؤالين رئيسيين : ماذا يعني التجريب؟ وكيف؟ وبينهما تنهض أسئلة محورية أخرى، تلقي بضوئها وظلالها على كل خرائط التجربة وبؤرها السرية والمعلنة : من أين يبتدئ التجريب في التشكيل المغربي؟ وهل كل ممارسة فنية راهنة، قائمة في التداول والعرض، لم تلج بعد تاريخ الفن ومتاحفه، ولم تخلف لنفسها أو لم تنتظم بعد ضمن تيار أو اتجاه فني واضح المعالم، مؤطر ومعترف به نقديا، هي تجريب بهذا المعنى؟ أو بالمعنى الذي يجعل هذه الممارسة غير قادرة على مجاوزة الأساليب والاتجاهات الفنية السائدة عالميا ومحليا؟ ما هي حدود هذا التجريب وصيغه؟ ومن أو ما الذي يجعل، بالتالي، هذه الممارسة الفنية الغامضة في التشكيل المغربي تجريبا؟ وما الذي يسميها؟ يوصفها؟ يؤطرها؟ ويحدد لها الإجراء أو الشرط المعرفي والجمالي الضروري، كي تعبر مرحلة التجريب إلى التحقق والاكتمال، وتواصل بالتالي استشرافها الخاص للرؤى وأساليب التعبير الفني التي تصبح بدورها، بعد مرحلة التحقق، تاريخا، وأفقا يؤثر في ما حوله وما بعده من صيغ التعبير الجمالي وأشكال التعبير الفني؟

> نظريا، يمكن حصر مسألة التجريب في التشكيل المغربي ضمن سؤالين رئيسيين : ماذا يعني التجريب؟ وكيف؟ وبينهما تنهض أسئلة محورية أخرى، تلقي بضوئها وظلالها على كل خرائط التجربة وبؤرها السرية والمعلنة

هل يساوي التجريب البحث La recherche بالضرورة؟ وما هي منطلقات هذا البحث وأرضيته؟ صيغته؟ أدواته؟ مستويات انشغاله واشتغاله؟ دعائمه المعرفية وشروطه الجمالية الضامنة لعناصر أصالته وحداثته وانتسابه الثقافي للعين الشخصية ولثقافة الكون بشكل عام؟ أين يمكن موضعة التجارب التشكيلية المغربية الفطرية Naïves ، أو حتى

تلك التي تشتغل بـ"الموهبة" فقط، ودون قلق ووعي معرفي وجمالي، من هاته الشروط المعرفية والجمالية التي يقوم عليها مسار التجريب والبحث في التشكيل المغربي؟

الأسئلة كثيرة ومتناسلة، والأجوبة قليلة ومتباعدة أيضا في الزمن وفي التجربة، في العين وفي اليد التي تصنع هذا الجمال وتراه، والتجريب الراهن في التشكيل المغربي لا يقوم كله على إجراءين أساسيين في كل تطور جمالي : الإجراء المعرفي الذي يقضي بامتلاك الفنان لقدر معين من الأسئلة الخاصة بالحقل التشكيلي وغير الخاصة به، ولا تعني المعرفة هنا الاقتصار فقط على تكوين نظري معين أو الاطلاع على تاريخ الفن وحده، كي ينخرط الفنان كليا في أسئلة التجريب وآفاقه، بل تعني المعرفة هنا الإحساس القوي، المرهف، الواعي بالجمال وشكله وطاقته التعبيرية بالأساس، والمعرفة هنا تعني الخبرة الأكيدة بالجمال والمجال كذلك، بما في ذلك ثقافة العين والحواس. ثم هناك الإجراء الجمالي الصرف الذي يحيل إلى المعرفة التقنية والرؤية الفنية وتركيب العناصر في العمل الفني وامتلاك الأدوات. كل ذلك يمكن اختزاله في سؤالين اثنين بسيطين ظاهريا فقط : بماذا نبدع؟ وكيف؟ وكل ذلك غير متوفر بما فيه الكفاية في التجربة التشكيلية المغربية، مما يصعب معه تعميم حتى مسألة التجريب، بالمفهوم المعرفي - الإجرائي السابق، على كل الاشتغالات القائمة في التشكيل المغربي. ما العمل إذا، لخلق هذا التجريب الواعي، المستوعب لشروطه وغاياته المعرفية والجمالية، والتحريض عليه؟ بالمعنى الذي يجعل العين قادرة على فهم ما تراه واليد التي تبدع يكون بمقدورها أن توصف وتتحدث أيضا عما تبدعه؟ وربما تكون التجربة التشكيلية المغربية بكل أجيالها قد جربت كل شيء، وحاولت كل شيء : من الأفكار إلى الاتجاهات الفنية العالمية إلى أنماط التعبير التشكيلي إلى آخر تقليعات "الحداثة"، باستثناء مسألة التجريب الجماعي وحوار التجارب، هذه الإمكانية الكفيلة أيضا بتحقيق التثاقف المطلوب، والتلاقح المطلوب، والتمايز المطلوب كذلك خارج تجريب منفرد ، منعزل في هذا المرسم أو ذاك، على هاته القماشة أو تلك. لماذا لم تمارس التجربة التشكيلية المغربية، عبر أجيالها، وبشكل متواصل ومفتوح، مسألة التجريب الجماعي أو المختبرات الجمالية الجماعية التي ساهمت، ضمن تجارب عالمية أو عربية أخرى، في تطوير البحث الجمالي والدفع بأسئلته وصيغه إلى حدودها القصوى، وربما إلى شكل من أشكال تحققه الممكنة؟


امحمد الشريفي

> وربما تكون التجربة التشكيلية المغربية بكل أجيالها قد جربت كل شيء، وحاولت كل شيء : من الأفكار إلى الاتجاهات الفنية العالمية إلى أنماط التعبير التشكيلي إلى آخر تقليعات "الحداثة"، باستثناء مسألة التجريب الجماعي وحوار التجارب، هذه الإمكانية الكفيلة أيضا بتحقيق التثاقف المطلوب، والتلاقح المطلوب، والتمايز المطلوب

لقد حدث ذلك ويحدث بالفعل داخل التجربة المغربية، على مستوى بعض الجماعات أو المجموعات أو المحترفات الفنية القليلة ببعض المدن المغربية الكبرى (الدار البيضاء) وببعض الجامعات، لكن هذه المحترفات الفنية تظل قليلة بالنظر إلى حجم خريطة الإبداع التشكيلي المغربي واتساعها، ولا تفي بالحاجيات الأساسية لعملية التجريب الفني، الواعي بشروط المعرفة الجمالية والتجريب الجمالي، ثم إن هذه المحترفات غالبا ما تظل اشتغالاتها ونتائج بحثها حبيسة أسوار هذه المحترفات نفسها، ولا تتجاوز فضاءها الداخلي إلى باقي التجارب الصامتة أو الهائمة على وجهها في حقل لا تؤطره، في الغالب، لا ضوابط نقدية ومعرفية جمالية واضحة، ولا إجراءات خاصة تميز الجيد من المتواضع والضحل كذلك في الأعمال الفنية، وبالتالي لا تؤثر هذه المحترفات الفنية في ما حولها من تجارب، بل حتى الكثير ممن يمارسون الإبداع التشكيلي لا يعلمون بوجود هذه المحترفات.

ثمة أيضا بياضات كثيرة في التجريب التشكيلي المغربي وفي تجربته، بياضات يضاعفها هذا الصمت المتفاقم بين التجارب الفنية، من جهة، وبين المبدعين، من جهة ثانية، فهي تجارب لا تحاور بعضها إلا

> إن حوار التجارب طاقة هائلة من التعالق والتخاصب، يكون بوسعها دائما أن تنهض بالعديد من التمايزات والأسئلة الأساسية في التجربة وتجريبها الجمالي، وتصل بالتالي هذه الممارسة بأفقها المنشود.

قليلا، وبنوع من اللغة الخفيضة أو المجاملة غالبا، ومن ثم، يحرم هذا التجريب المفترض في التشكيل المغربي من طاقته الأساسية في تقييم التجارب والاشتغالات وتقويمها بالعين الخبيرة أساسا. ذلك أمر ضروري لكل تجربة فنية تريد أن تؤسس لمعرفتها وتلاقحها من الداخل، برؤى وعناصر ولغة غير بعيدة عن الحقل الذي تنتسب إليه، حتى لا تنتصر التبريرات المتكررة بغياب النقد أو قصوره في فهم التجربة ومحاورتها أو قراءتها باللغة والمعرفة الضروريتين. إن حوار التجارب طاقة هائلة من التعالق والتخاصب، يكون بوسعها دائما أن تنهض بالعديد من التمايزات والأسئلة الأساسية في التجربة وتجريبها الجمالي، وتصل بالتالي هذه الممارسة بأفقها المنشود.

على ماذا يجرب التشكيل المغربي تحديدا؟ على المادة والتقنية؟ أم على الرؤية والأدوات؟ أم على هاته العناصر كلها؟ وفي أي أفق؟ هذه الأسئلة وصياغاتها، هي أيضا خلفية التجريب الحاصل في التشكيل المغربي وتطبيقه الجمالي الراهن، وذلك ما تقوم به كل تجربة، إما بشكل منفرد أو بصيغة التجريب الجماعي المحدود، لكن باشتغال مركز، في الغالب، إما على العلامة Le signe وتمظهراتها أو على الجسد وأوضاعه داخل العمل

الفني، وليس لأن هذين الصقعين الدلاليين الهائلين (العلامة والجسد) غير جديرين باشتغال متكرر وكثيف من لدن التعبيرات التشكيلية المغربية، بل لأنهما أدركا، ربما، مرحلة التنميط أواستهلكا بما يزيد عن اللزوم، ضمن تدوين جمالي غير مبتكر في الغالب لاختلافه وتعدده العلاماتي والإشاري، مما أوصل، أيضا، الجزء الأكبر من هاته التجربة الفنية إلى الأفق المسدود: التطابق والمعنى المكرس الثابت للرمز والجسد.

ثمة أيضا إنجاز أو تجريب كاليغرافي خاص على الخط العربي وتنويعاته، حققت من خلاله التجربة المغربية اجتهادات محترمة وبرزت ضمن تنويعاته توقيعات أصبح لها موقعها المتميز على مستوى الجمالية العربية، على الأقل، بالإضافة إلى التمظهر أو التأثير العنيف أحيانا، والذي يمارسه التجريد L'abstraction بشكل ملحوظ على جل «التجريبات» التشكيلية في المغرب، إذ تشعر العين المتتبعة للمشهد التشكيلي المغربي أن التجريب الأهم تم، ويتم أساسا في التجريد وعلى خارطته، أو ضمن التجربة الراهنة لفن التنصيبات L'art des installations التي انخرطت فيها مجموعة من التشكيليين الشباب بالدار البيضاء[3]، في الوقت الذي ظل فيه التشخيص Figuratif مشدودا أكثر إلى بعده الواقعي، السطحي أحيانا، وليست هناك سوى محاولات قليلة لترميز هذا الواقعي وتطويره وجعله، ربما، تشخيصا برمزية الواقعي، باعتبار أن الفن، مهما كانت درجة دقته في نقل الواقع وتصويره بالأبعاد الملموسة والتفاصيل، يظل دائما - كي يسمو قليلا على الواقع - في حاجة إلى لمسة من الانزياح أو الخيال على الأقل.

لم ينشغل التجريب كثيرا، كذلك، في التشكيل المغربي بمسألة اللون ومركبات الضوء والظل والخصائص الكيميائية للمادة في أفق تطوير البعد الوظيفي لهذه العناصر داخل العمل الفني، باعتبارها عناصر متحولة وقابلة أيضا لإعادة الصياغة والتركيب

لم ينشغل التجريب كثيرا، كذلك، في التشكيل المغربي بمسألة اللون ومركبات الضوء والظل والخصائص الكيميائية للمادة في أفق تطوير البعد الوظيفي لهذه العناصر داخل العمل الفني، باعتبارها عناصر متحولة وقابلة أيضا لإعادة الصياغة والتركيب من أجل إخضاعها لحاجة الفن وتعبيريته، إذ يبدو اللون والضوء مثلا في هذا التجريب سؤالين هائلين وطاقة خلاقة لم تستثمر بعد ولم تخبرها بعد بما فيه الكفاية، يد الرسام والنحات والمصور الفوتوغرافي؛ تبدو هذه العناصر، في المغرب بالخصوص، أفقا خاصا، قائما بذاته، لهذه التجربة وملمحها الجمالي، لكن تحتاج في الإجراء والاشتغال التشكيليين إلى المزيد من البحث وتجريب الماهيات.

4 ـ التجريب إلى أين؟

ربما يكون هذا السؤال، هو أهم الأسئلة القلقة والمنتظرة في أفق التجربة التشكيلية المغربية، أو هو أفق التجربة بعينه؟ وربما هو السؤال الوحيد الذي تردده التجربة باستمرار وتعود إليه، وهو ما ينبغي أن يحكم أيضا غايتها وطبيعتها التجريبيتين، منذ أن دفعت التجربة بأول لطخة لون إلى القماش، أو منذ أن شرع في تسمية هذه التجربة فنا بالتحديد؟ ذلك أن المآل هنا، مآل التجربة التشكيلية المغربية، هو ما يبدو مطروحا للتداول والمساءلة، خارج تطمينات التجارب الفردية المستكينة إلى وضعها المريح، والمطمئنة إلى يقينها، أو عماها الداخلي، دون الالتفات إلى هذا القلق الذي يعلو وجه اللوحة ويستبد بفراغ اليدين، بالشكل وبالجذع الغامض لهذه المنحوتة أو تلك، بهذا المرسم أوذاك، أو حتى بالأيدي التي أرهقها الجمال المغربي الحبيس وأخذت تتدبر لحاجتها تذكرة عبور ملونة إلى ما وراء القلق والحاجة وسؤال المآل.

أين يقيم، أو أين يكمن الأفق الحقيقي لصيغ التجريب التشكيلي المغربي؟ في الجواب على هاته الأسئلة المتباعدة أيضا في زمن المغرب وألوانه؟ أم في ارتهانات التجريب نفسها واشتراطاتها النقدية والأوضاع الخاصة للأفراد والجماعات؟ من يملك صيغة هذا الأفق ومفاتيحه «السبعة»، وألوانه القادرة على تفضية هذا الأفق وتجميله، تشفيفه، توسيعه، وجعله يتسع لكل الممكنات وللأيدي التي نضجت أو ينتظر أن تنضج أكثر في ظل البهاء والهباء؟ ربما يكمن الأفق الحقيقي لهذه التجربة الجمالية خارج مختبرات التجريب نفسه، وعند العتبات التي لم تنتبه إليها أو بالأحرى لم تصلها الأدوات والخطوات بعد؟ أو هو بكل بساطة يتراءى بين الأيدي الحالمة، أيدي المبدعين الجسورين، القلقين، الواعين بشرط الانتساب إلى أفق المغرب الآخر، الملون بعناصره فقط، والذي لم تطل ألوانه بعد نعرات السبق وصيغ التجريب السطحي والسياحي، و«صدأ الأزمنة»(4)، وفي ذلك إشارة لونية غامضة لتجارب واعدة تلوح في الشفق الآتي وفي العمل الآتي L'ouevre à Venir لهذا الأفق.

مآل التجربة التشكيلية المغربية، هو ما يبدو مطروحا للتداول والمساءلة، خارج تطمينات التجارب الفردية المستكينة إلى وضعها المريح، والمطمئنة إلى يقينها، أو عماها الداخلي، دون الالتفات إلى هذا القلق الذي يعلو وجه اللوحة ويستبد بفراغ اليدين، بالشكل

إشارات :

1 ـ كتابات محمد القاسمي وموليم العروسي ومحمد بنيس ومحمد السرغيني وحسن المنيعي.. ـ على سبيل المثال لا الحصر.

2 ـ من حوار للفنان التشكيلي المغربي : حسين موهوب.

3 ـ محترف فني بكلية سيدي عثمان بن مسيك بمدينة الدار البيضاء يضم مجموعة من الفنانين الشباب، ويساهم في تأطيره بعض الفنانين والنقاد المتميزين، منهم باحث الجماليات المغربي المعروف : موليم العروسي.

4 ـ عنوان معرض تشكيلي للفنان المغربي : امحمد الشريفي.

حسني أبو المعالي

المكي مغارة: حوار العتمة والنور



تحتل المدن والحارات (الملاحات) المغربية العتيقة قلب الاهتمامات الفنية للمكي مغارة، يسافر بألوانه بين أزقتها الضيقة وبيوتها الواسعة، يدق بفرشاته أبوابها المنقوشة بمختلف الزخارف ذات الطابع المغربي الأصيل؛ أنجز تكويناته الفنية وعالج موضوعاتها بروح المعاصرة، دون أن يسقط في شرك الحداثة المستوردة؛ تنقل بين العديد من المدارس الفنية، وجرب مختلف الخامات والأساليب، لكن صدق أحاسيسه وإيمانه بتراثه وحدت تلك المدارس والخامات في إطار شخصية فنية متميزة امتدت على مساحة الوطن، ذلك هو الفنان المكي مغارة أحد رواد الحركة التشكيلية المعاصرة بالمغرب.

ألوانه الساحرة تتوزع بمقادير على قماش لوحته، تبعا لنظام جمالي فاتن، و حركة فرشاته تشكل مفاتيح الأسرار لولوج عالمه الفني والتعرف

فالحلم عند المكي مغارة كان ولا يزال أحد أهم المميزات التي طبعت فضاء أعماله الفنية. إن المتتبع لمسيرة الفنان يمكنه أن يتلمس بوضوح طريق الحلم الذي جسدته موضوعاته ذات الملمح السوريالي أحيانا والتعبيري أحيانا أخرى

عليه؛ تطوان كانت محطته الفنية الأولى وهي مسقط رأسه ومدينته الحالمة التي نهل منها فناننا عصارة الفن والأمل، تابع مشواره الفني في المدرسة العليا للفنون الجميلة بإشبيلية الأندلس، كان المعتمد بن عباد يلهمه بقصائد الحب والجمال، وبين تطوان وإشبيلية أقام جسور تجربته الفنية وصولا إلى لوحة تربط بين شمس المغرب ودفئها وبين تراث التاريخ العربي وسحره، ثم واصل زحفه الفني إلى مدريد حيث أكمل دراسته الفنية العليا من أجل إغناء تجربته بحثا عن عالم أكثر حلما وأكثر خيالا.

فالحلم عند المكي مغارة كان ولا يزال أحد أهم المميزات التي طبعت فضاء أعماله الفنية. إن المتتبع لمسيرة الفنان يمكنه أن يتلمس بوضوح طريق الحلم الذي جسدته موضوعاته ذات الملمح السوريالي أحيانا والتعبيري أحيانا أخرى وكذا

طريقة تنفيذه لها وتوزيعه لعناصر رؤاه بشكل لافت للتأمل والنظر.

يتمتع المكي مغارة بقدرة فائقة وسيطرة كبيرة على أدواته كي يجعل المتلقي يعيش معه ويحلق في سماء ألوانه وظلالها، والجميل في ذلك أننا لا نجد في أعماله مستويات متفاوتة في النوعية على صعيد إنجازاته بمختلف مراحلها، فكافة الأعمال لديه تحظى بقدر كبير من المهارة الفنية والقيمة الجمالية وهو دليل على حجم المسؤولية التي يحملها الفنان ويتحملها تجاه الفن باعتباره رسالة وتجاه المتلقي باعتباره صاحب المصلحة الحقيقية في كل ما ينتجه الفنان.

وتأتي الزخرفة بمثابة عنصر مهم يعتمده الفنان (مغارة) في بيوتاته وأشكاله الفنية لتستريح في فضاء تكويناته الجميلة متجانسة، سواء تم توظيفها في إطار الأبواب والشبابيك أم جاءت مستقلة عنها، فإنه في كلا الحالتين ينتصر في تجربته لصالح عناصر الجمال التي تفيض بها أعماله.

ومع تمسكه الشديد بالتراث وتأكيده على حضور عناصر رموزه المتمثلة بأنواع الزخرفة والجلباب وغيرها في معظم لوحاته باعتباره فنانا منحازا إلى التشخيصية أكثر منه إلى التجريد، إلا أنه لم يقف عند حدود التشخيص فقد خاض المكي مغارة معترك المدرسة التجريدية، ليس فضولا منه لاكتشاف الجديد من غث التقليعات الفنية الأوربية ولااضطرارا منه بسبب تواجده في عصر اللوحة التجريدية، وإنما ثقة منه بأن قيم الجمال تكمن في صدق التعامل مع أية مدرسة فنية شريطة أن تكون مقرونة بكفاءات الفنان المهنية، فكلمة التجريد في اللغة تعني فيما تعني تجريد الأشياء من أشكالها أو الموجودات من محتوياتها، لكن الأمر يختلف بالنسبة لفن التشكيل عند المكي مغارة، لأن الأمر يستدعي هنا إضافة، لا تجريداً، أي توظيف كثافة كبيرة من عناصر الجمال والتقنيات الفنية داخل فضاء اللوحة لتقريب المتلقي من الإحساس بالعمل الفني، إن لم نقل فهمه بالرغم من غياب وساطة الشكل الخارجي، وهذا ما جسده حقا الفنان المكي مغارة في جديده من الأعمال التجريدية، التي عالج موضوعاتها على أسس من الخبرة ذات الجذور الواقعية السليمة؛ ولهذا فهو لم يستغن عن توظيف الظل والضوء كما في تجاربه السابقة، بل ظلاً بالأحرى هما الأرضية الفنية التي يقف عليها الفنان، وينطلق منها إلى عالمه الخاص المفعم بالأحلام، أحلام يمثل دور البطولة فيها ضدان متجانسان مختلفان، يتبادلان معاً حوار العتمة والنور.



المكي مغارة

وتأتي الزخرفة بمثابة عنصر مهم يعتمده الفنان (مغارة) في بيوتاته وأشكاله الفنية لتستريح في فضاء تكويناته الجميلة متجانسة، سواء تم توظيفها في إطار الأبواب والشبابيك أم جاءت مستقلة عنها، فإنه في كلا الحالتين ينتصر في تجربته لصالح عناصر الجمال التي تفيض بها أعماله.

بنيونس عميروش



الكتابة والنقد الفني
حصيلة 1999 - 2001

من نافلة الحديث أن العمل الفني، أكان لوحة أم نحتا أم تنصيبا Installation ؛ يحتاج أكثر من غيره إلى قناة تواصلية تعمل على تقريبه إلى المتلقي، خاصة عندما يتعلق الأمر بالأعمال التي تمتح من التجديد والتحديث. هذه القناة تتجسد أساسا في الفعل النقدي باعتباره «فكرا» يروم تكليم المرئي، ويعمل على مواكبة تلاوينه وانزياحاته وفتوحاته.

النقد الفني في المغرب، وفي فترات معينة، يعرف فراغات مهولة تؤثر بشكل سلبي على سيرورة النّتاج التشكيلي، إذْ هناك العديد من التجارب التشكيلية المعاصرة التي لم تأخذ نصيبها من الخطاب النقدي، أو لم يستطع الفعل النقدي النفاذ إلى مكامن قوتها وإبراز تمظهرات جمالياتها.

من ثمة تتم ملامسة الشرخ القائم

النقد الفني في المغرب، وفي فترات معينة، يعرف فراغات مُهولة تؤثر بشكل سلبي على سيرورة النّتاج التشكيلي، إذْ هناك العديد من التجارب التشكيلية المعاصرة التي لم تأخذ نصيبها من الخطاب النقدي، أو لم يستطع الفعل النقدي النفاذ إلى مكامن قوتها وإبراز تمظهرات جمالياتها.

بين المواكبة النقدية والنظرية والتراكم الموصول بالمنجز، حيث نسجل تقلص المكتوب في مقابل امتداد وتيرة الإنتاج الفني على عكس المسرح مثلا. فبالرغم من اجتهادات وإشراقات العديد من الأقلام التي تمارس الكتابة حول الفن بشكل عام، يبقى الخطاب التشكيلي عندنا محتاجا باستمرار إلى المزيد من الحيوية والتطعيم والنهل من حقول أخرى، كالفكر والفلسفة والسيميولوجيا والسيكولوجيا وغيرها من العلوم والمعارف التي تساهم في دراسة الفعل التشكيلي من جوانبه المختلفة.

بخصوص المجال الفكري الذي عرف نهضة لا يستهان بها في المغرب، فإن الفكر الفلسفي، من داخله، عرف تقدما ملحوظا على مستوى ولوج مباحث جديدة ترتبط بمباحث المنطق والإبستمولوجيا والفلسفتين الاقتصادية والسياسية،

بيد أن الفكر الفلسفي المعاصر الذي تمكّنَ من إلحاق مفاهيمه بالنقد الأدبي والأنتروبولوجيا وحقول تاريخ العلوم وتاريخ الأفكار إلى غير ذلك من المجالات، لم يلتفت بعد إلى مباحث الفن المعاصر عندنا بالشكل المطلوب.

في ضوء هذا النقص الذي تعرفه الكتابة حول الفن، تعوّدنا إلصاق هذا النقص بضعف النقد الفني، غير أن النقد يمثل، فقط، حلقة واحدة من الحلقات التي تدرس العمل الفني، فبين تاريخ الفن (المتعلق بمؤرخ الفن) ونقد الفن، تتموقع فلسفة الفن (أي علم الجمال)، إذ لا يتخذ النقد خطه الحقيقي إلا إذا استند إلى عمل الفيلسوف. فإذا كانت مهمة مؤرخ الفن تقوم على التحقيق والتّعقب: التحقيق في طبيعة العمل الفني وموقعه التاريخي داخل حضارة معينة مع دراسة تداخل الأساليب وتجاورها، بناء على التحليل الذي يحدد مراحلها التاريخية المتعاقبة داخل التيارات الفنية، ويحدد تنقلاتها وفروقاتها، فإن عمل الفيلسوف (عالم الجمال) يتوزع بين دراسة المفاهيم الجمالية والمسائل النظرية المرتبطة بها، والعمل على دراسة التجربة الجمالية من مختلف نواحيها (البُعديْن الذهني والشعوري وكل العناصر الفاعلة في آليات التلقي)، ثم دراسة الموضوع الجميل من منظور فلسفي لتبيان خصائصه الفنية وصفة الجمال فيه. واعتمادا على القاعدة النظرية لفيلسوف الفن، ينطلق عمل الناقد ليقوم بتطبيق هذا الكم الفكري بشكل إجرائي بناء على التحليل والتفسير والتوضيح، ليقوم بعد ذلك بتقويم العمل الفني وإمداده بأحكام القيمة وفقا لمعايير جمالية محددة، مع وضعه داخل سياق ثقافي واجتماعي معيّنين. من ثمة يفسح الناقد الطريق أمامه لطرح تصوره الخاص الذي لا يخلو من الذاتية القائمة على البناء الموضوعي. لذلك كان لنقاد الفن المعاصرين السلطة في صناعة الذوق الفني.

مع كل ذلك، فإن النقد الفني في المغرب، على قلته، ظل مُوجّها ومؤثرا في الحقل التشكيلي، بدليل التأثير الذي مارسه على قاعات العرض التي تميل إلى إخضاع برامجها موازاة مع توجهات الإنتاج النقدي، لأنها لا تجد نفسها تتعامل مع سوق حقيقية للإبداع الفني، على عكس ما يقع بعواصم الفن الأوروبية مثلا حيث تتنافس القاعات اعتمادا على التراكم الإبداعي المتنوع، فتتّخذ كل قاعة تَوجُّهها الخاص وفلسفتها الخاصة. ولعل من سلبيات تبعية القاعات للنقد - بحسب تقديري - يتجسد في كون النقد الفني ظل يمجد الأعمال المرتبطة بالعلامة le signe والجسد على امتداد أكثر من

> مع كل ذلك، فإن النقد الفني في المغرب، على قلته، ظل مُوجّها ومؤثرا في الحقل التشكيلي، بدليل التأثير الذي مارسه على قاعات العرض التي تميل إلى إخضاع برامجها موازاة مع توجهات الإنتاج النقدي، لأنها لا تجد نفسها تتعامل مع سوق حقيقية للإبداع الفني

عقدين (السابع والثامن) مما دفع الكثير من الفنانين لتغيير أسلوبهم، وانخراطهم - دون رغبة حقيقية منهم - في الاشتغال حول العلامة والجسد كي تلج أعمالهم بوابة الخطاب النقدي، وهذا سبب نوعا من التكرار والتراجع في سير الإنتاج الإبداعي.

أيضا، ومن زاوية معينة، يمكن ربط النقد الفني بالضعف الذي يعرفه مجال النحت المعاصر، إذ لم يستطع أن يحرك ويتابع العديد من المحاولات، بالرغم من اقتناعنا بكون النحت يستدعي المزيد من الجهد على مستوى تطويع المادة، والفضاء الشاسع الكفيل بالممارسة المنطلقة، كما يستدعي الطاقة المعرفية التي تجعل من النحات ذلك الباحث المقتنع برسالته الجمالية التي يكابد ويناضل من أجلها. بالإضافة إلى أن النحت قلّما يجد مقتنيه، وهذه مسألة مرتبطة بالتربية والذوق في المقام الأول. فالاسْتِئْناس بتذَوُّق النحت والتعبير الحجمي باختلاف ألوانه، ينطلق أساسا من العمران، من الفضاء الخارجي. فالهندسة المدنية المعاصرة تأخذ النحت بعين الاعتبار في تصميم المدن، إذ يتم زرع القطع النحتية من تماثيل وتماثيل نِصفيّة ومختلف التركيبات الحجمية في مواقع مدروسة بعلاقتها مع النسيج المديني بوصفه كلاً منسجما. ففي الكثير من البلاد العربية تُنَصَّبُ العديد

> على العموم، ومنذ بداية تأسيس ملامح التشكيل المغربي، ظل النحت مرتبطا بعدد قليل جدا من المبدعين مثل عبد الحق السجلماسي وعبد الله الملياني وأحمد الزبير. كما ظل خارج طبيعة الحضور المسترسل.

من القطع النحتية الكبيرة الحجم، والعديد من التماثيل التي تجسد أهم رجالاتها ورموزها، الشيء الذي نفتقده في المغرب، وهذه المسألة مرتبطة، فيما يبدو، بِتَبَنّي المذهب المالكي، باعتبار رأي فقهائه في الموضوع.

على العموم، ومنذ بداية تأسيس ملامح التشكيل المغربي، ظل النحت مرتبطا بعدد قليل جدا من المبدعين مثل عبد الحق السجلماسي وعبد الله الملياني وأحمد الزبير. كما ظل خارج طبيعة الحضور المسترسل. بيد أن هذه الهوة القائمة على الحضور العابر والغياب المتجذر، لم تمنع آخرين محدودين من إعادة إشعال فتيل الإبداع الحجمي، وفي هذا السياق نشير إلى الحضور المتألق لأعمال الفنانة إكرام القبّاج، وحضور أعمال كل من عبد الكريم الوزاني ومحمد العادي، وأعمال عبد الرحمان رحول التي لم تنفلت من قالبها المسكوك باستمرار.

حصيلة الإصدارات (1999 - 2001)

في نهاية المطاف، إذا نحن حاولنا رصد وتيرة النشر من حيث الكم خاصة، فإننا سنلامس تصاعداً ملحوظا على مستوى عدد نشر الكتب المتعلقة بالإبداع التشكيلي خلال

الثلاث سنوات الأخيرة (1999 - 2001)، مقارنة مع إيقاع النشر من قبل. إذ نسجل صدور ستة كتب تَنْصَبُّ أساسا على التشكيل، وصدور كتب أخرى تتوزع بين الكتب التي يتخذ فيها الحديث عن فن التشكيل حيزا مهما، وبين التي تنهل من المفاهيم الجمالية الحديثة التي تمس جوهر الإبداع الفني بمنظور شامل. بالإضافة إلى صدور عددين من دَوْرِيَّتَيْن فرنسيتين، حيث خُصِّصَ كل عدد منهما للفن المغربي، هذا التراكم من الكتب، مع اختلاف توجهات أقلامها، يؤكد بوضوح تزايد إقبال الكتاب من مختلف المشارب على الاهتمام بالفعل التشكيلي والفعل الفني بشكل عام. للاقتراب من طبيعة كتابات هذه المؤلفات، سأحاول فيما يلي القيام بعرضها بشكل مقتضب.

الفن والتجربة

داخل التنوع الذي يميز هذه المجموعة من الكتب المتعلقة بالتشكيل، نسجل لأول مرّة مُؤَلَّفَيْن مُهِمَّين لفنانين مقتدرين، إذ تقوم الكتابة والجدل فيهما على الممارسة والمعايشة والتجربة المباشرة. يتعلق الأمر بمؤلفي محمد شبعة ومحمد القاسمي، وهما نموذجان - من بين آخرين - يمثلان صورة للمبدع الذي يجمع بين الكتابة والنظرية والتدخل الفكري من جهة، والممارسة الفنية



هذا الإصدار يجمع أهم الكتابات المنشورة والمتفرقة عبر العديد من الكاتالوغات والدوريات الثقافية والمجلات الفنية والصحف العربية منها والوطنية. تلتحم النصوص في بُعدَيْها الفكري والتنظيري

من جهة أخرى، كما يمثلان صورة لاكتمال النضج الإبداعي داخل مسار التجربة التشكيلية المعاصرة في المغرب.

- **«الوعي البصري بالمغرب»** لمحمد شبعة، صدر عن منشورات اتحاد كتاب المغرب في حلة فاخرة تستجيب لمقاييس الكتب الفنية (125 صفحة، قطع 28 × 24 سم، طبع بمنشورات عكاظ، الرباط، يوليوز2001، بدعم من منشورات عكاظ ومؤسسة الوفاء للرعاية ووزارة الثقافة والاتصال). هذا الإصدار يجمع أهم الكتابات المنشورة والمتفرقة عبر العديد من الكاتالوغات والدوريات الثقافية والمجلات الفنية والصحف العربية منها والوطنية. تلتحم النصوص في بُعدَيْها الفكري والتنظيري، وترتبط عامة بمداخلات وتقديمات وأحداث فنية مختلفة ومحطات تاريخية معينة. كما يضم المؤلف أهم حوارات شبعة التي تناول فيها مختلف القضايا ومختلف التصورات والمواقف المتعلقة بالتشكيل المغربي والعربي، وهي الحوارات التي تبرز نباهته وقوته في المجادلة، بوصفه فنانا مجادلاً بامتياز. كما أن هذه الكتابات والحوارات تقربنا بشكل ملموس من اهتماماته وتدخلاته الفعالة في مجال الصناعة التقليدية وارتباطها بالمعمار، ومجال التعليم الفني بحكم

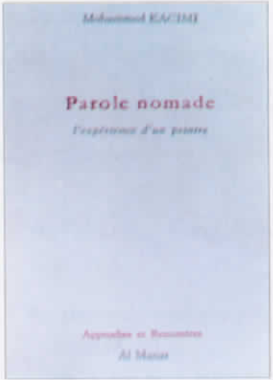
تجاربه البيداغوجية المثمرة بكل من مدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء والمعهد الوطني للهندسة المعمارية بالرباط ومعهد تطوان للفنون الجميلة الذي أشرف على إدارته وهيكلته.

إلى جانب النص المكتوب، تتوزع مختلف صور أعماله عبر الصفحات بإخراج جيّد (لوحات، جداريات، أعمال حجمية.)، إضافة إلى العديد من الوثائق المصورة التي تجعل التنزّه في الكتاب ممتعا.

تضم الصفحات الأخيرة من الكتاب نصوصا وشهادات لكل من ألان فلامون Alain Flamant (بالعربية) وعبد اللطيف اللعبي وزكية داوود وعبد الله زريقة وفريد الزاهي، فيما تضم الصفحات الأولى نص التقديم لحسن نجمي، وتليه كلمة لمصطفى الحدّاد.

- Parole nomade **(كلامٌ رحّال) لمحمد القاسمي** عن منشورات المنار (190 صفحة من القطع المتوسط، المنار، نويلي - البيضاء، أكتوبر 1999)، كتاب يجسد تجربة الفنان من عدة أوجه، من خلال المقاربات والتصورات، وفي تناسل النصوص بتوجهات متنوعة، يتلاحم فعل الكتابة في طبيعة التأمل، ويتوحد في سؤال الفن وما يحيط به. تتوزع محاور الكتاب الثلاثة بين «مَسيرُ فنان» و «ابتكار المُحْتَمل» و«أماكن، آثار»، حيث تتخذ الكتابة نسقها عبر ترتيب النصوص التي تم نشرها في العديد من الصحف والدوريات والمجلات الدولية والعربية والمحلية، وهي مرتبطة بمداخلات ولقاءات فنية وثقافية مختلفة. كما يضم المؤلف النصوص المنشورة في الكاتالوغات، وخاصة منها، النصوص التي يقدم بها القاسمي أعماله الإبداعية، بالإضافة إلى عدة رسائل ونصوص ذات طبيعة شعرية.

يوضح القاسمي في الكلمة الافتتاحية، أن هذه النصوص، إنما هي شذرة مادّية لسَيْر ممتد عبر عدة سنوات، مسكونة بتساؤلات واستفهامات، وهي تفكيرٌ في معنى الحركة الخاصة المتعلقة بفعل التصوير. مضيفا إلى أن هذه التساؤلات مرتبطة بكل الموضوعات التي تتموقع في مركز الجدل منذ سنوات العقد السادس: الهوية، المعاصَرة، الفن والمجتمع، الفن والسياسي، العالمية، . ماهو شكل الفن الخاص بقطرنا أمام التقليد أو معه؟ سؤال القطيعة، سؤال حرية التعبير، حقوق الشخص، العلاقة بثقافات أخرى، مؤكدا من خلال ذلك انبثاق أسئلة أخرى: هل يستطيع الفن أن يجيب على هذا التدفق من المسائل المركبة المتولدة بهذه الحقبة بكل التحولات، وبأنواع العنف؟ هل يمكن



يوضح القاسمي في الكلمة الافتتاحية، أن هذه النصوص، إنما هي شذرة مادّية لسَيْر ممتد عبر عدة سنوات، مسكونة بتساؤلات واستفهامات، وهي تفكيرٌ في معنى الحركة الخاصة المتعلقة بفعل التصوير.

أن يخرج الفن سليما من الاضطرابات التي تفعل في مشهدنا البصري، المادي، الخيالي، في عالم يفقد طقوسه؟.

قراءات في الفن المغربي

- Esoterisme et peinture abstraite au Maroc

(الباطنية والتصوير التجريدي في المغرب) لمحمد السرغيني (86 صفحة من القطع المتوسط، مطبعة البلابل، فاس، 1999)، كتاب يقترح ثلاثة أنواع من القراءات المتعلقة باللوحة التشكيلية : القراءة التشكيلية والقراءة الشعرية والقراءة الباطنية Esotérique، حيث تتماسك هذه القراءات لتجعل قراءة العمل الفني فِعْلاً يجمع بين الفكري والشعري والروحي، بناء على تسطير منهج يتداخل فيه العلمي والفلسفي والجمالي والذاتي. من ثمة يضعنا الباحث أمام الإمكانات التي نستطيع بلوغها في تطويع اللغة، وإمكانات استغلال المصطلحات الخاصة بالشعر بعد إفراغها من دلالاتها اللغوية، وإعطائها دلالاتها التشكيلية، متداركا بذلك جميع الزوايا والقضايا الدقيقة الخاصة بالسؤال المتعلق بكيفية دراسة ما هو غير لغوي بما هو لغوي، وعبر هذه المفارقة يلامس السؤال المتعلق بتواشج الفنون على اختلاف أنماطها.

في نص التوطئة، يؤكد المؤلف أن تأملات هذا العمل تهدف إلى النظر في إمكانية صياغة قراءة باطنية للتصوير التجريدي بالمغرب، إذ لا تتناول العلامات وتعالجها باعتبارها رموزا، بل بإعطاء هذه الرموز نفسا لتَعْمِير مفهومي. من ثم يتساءل : ما هي إذن الإجراءات المتعلقة بمثل هذه القراءة؟ مع التذكير أن هذه القراءة تتم عبر ثلاث مراحل : شكلية وشعرية وباطنية. بوساطة الشكلية نؤكد القانون الشكلي للعناصر الثمانية، اللون، الظل، الضوء، الإحاطة Contour الخط، البعد، الحركة، الإيقاع. بالشعرية يتصف المظهر الإستطيقي المرئي. بالباطني إذن يلتزم التأويل باستعلاء هذا القانون مثلما هو الشأن بالنسبة لمظهره الإستطيقي المرئي. وهل يمكن أن نتحدث عن قراءة شكلية متبوعة بأخرى شعرية لتنتهي بقراءة باطنية، بيد أنه في الحين الذي تتوافق فيه القواعد مع إحدى القراءات، لا تتوافق بالضرورة مع القراءتين الأخريين؟ إذ منَ البَدَهي أن القراءات الثلاث تقتسم مهمة إرجاع العمل التشكيلي شفافا. ومن منظور مفاهيمي، يؤكد أن الحقيقة المرئية في بعدها القياسي تستأثر بوصفها معرفة يتم إنتاجُها، غير أن مقدمات (Premisses) القراءة الشعرية تبدأ هنا حيث كل صورة مرئية واقعيا، تتحول إلى مصادفة خيالية. ونفس المصادفة الخيالية هي التي تَستَهِلّ المهمة لقراءة

في نص التوطئة، يؤكد المؤلف أن تأملات هذا العمل تهدف إلى النظر في إمكانية صياغة قراءة باطنية للتصوير التجريدي بالمغرب، إذ لا تتناول العلامات وتعالجها باعتبارها رموزا، بل بإعطاء هذه الرموز نفسا لتَعْمِير مفهومي.



باطنية، موضحا أن القراءة الشكلية تصبح مادة مأخوذة على المستوى النوعي، والشعرية على المستوى البلاغي، والباطنية على المستوى التأويلي : مع الأولى نكتشف المنطق الملموس للمرئي، ومع الثانية نبتهج لتماسك هذا المنطق الملموس، غير أننا مع الثالثة نفتتن عندما نكتشف أن من وراء هذ المنطق الملموس توجد مُمَاثَلة لما وراء المرئي.

تناولت القراءات أعمال العديد من الفنانين : أحمد الشرقاوي، المكي مغارة، جيلالي غرباوي، محمد مليحي، محمد شبعة، محمد القاسمي، عبد الكبير ربيع، مصطفى أنس، كريم بناني، بوشتة الحياني.

- "L'art contemporain arabe" **(الفن العربي المعاصر) لعبد الكبير الخطيبي** عن منشورات المنار ومعهد العالم العربي (130 صفحة من القطع المتوسط، المنار، نويلي - البيضاء، 2001)، كتاب يدرس التجربة التشكيلية العربية المعاصرة، ويبرز منطق وطبيعة التأثيرات والتمظهرات التاريخية والاجتماعية التي ساهمت في ظهور هذا الأسلوب أوذاك وتطوره. ومن خلال الترابط الذي يحكم إيقاع التحليل والتفسير، نقترب من ملامسة المساحة والموقع اللّذين يحتلهما التصوير المغربي المعاصر على خريطة الفن العربية، كما نقترب

> كتاب يدرس التجربة التشكيلية العربية المعاصرة، ويبرز منطق وطبيعة التأثيرات والتمظهرات التاريخية والاجتماعية التي ساهمت في ظهور هذا الأسلوب أوذاك وتطوره. ومن خلال الترابط الذي يحكم إيقاع التحليل والتفسير، نقترب من ملامسة المساحة والموقع اللّذين يحتلهما التصوير المغربي المعاصر

من وضعه داخل سيرورة وتطور الاتجاهات التصويرية التي عُرف بها التشكيل العربي المعاصر.

في المقدمة، تطرق الباحث إلى كيفية اكتشاف أوروبا تدريجيا، التقليد المتعلق بالفن العربي الإسلامي الكلاسيكي، ابتداء من المعرض الدولي بڤيينا عام 1873 باعتباره كشفا لحضارة، حيث تولدت بعده سلسلة من سفريات الفنانين نحو الشرق (إميل غراسي نحو مصر في 1869، رونوار نحو الجزائر في 1879، كاندانسكي نحو تونس في 1904 - 1905 ، ومصر وسوريا وتركيا في 1931، ألبير ماركي نحو المغرب والجزائر بين 1919 و1945، ماتيس نحو المغرب منذ 1912، بول كلي وديرك ووتر نحو المغرب في 1913، راوول دوفي نحو المغرب في 1925). مما يجعل الفن العربي الكلاسيكي في صلب معاصرتنا باستمرار، بقيم فنٍّ ذات أشكال مثبتة، منتعشة برغبة الأزلية. من ثمة فإن المعاصرة تكوّن في حدّ ذاتها مفترقا للعديد من الهويات.

من هذا التداخل يأتي فصل «من الاستشراق إلى الاستغراب» ليبيّن كيف تمّ التقاطع بين الفن الغربي والفن الشرقي، انطلاقا من تجارب الفنانين الغربيين الذين اكتشفوا سحر الشرق ونوره (دولاكروا، كلي، ماتيس.)،

وكيف استلهم فنانو الشرق الفن الغربي في نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 : «ابتكر الفن الأوروبي حداثته، وراح الشرق ملتزما بلعبة مرآة سرمدية مدوّخة في تجربة التشخيص، مع عودة مستمرة إلى التجريد، تجريد في كل حالاته، بين حضارة الصورة وحضارة العلامة Signe ، ومن الأسماء التي مثلت هذه الحقبة (النحات المصري محمود مختار (1891 ـ 1934)، محمود سعيد ومحمد ناجي من مصر أيضا، المُنَمْنِمُون الجدد : الجزائري محمد راسم، التونسي يحيى التريكي، العراقيان جواد سليم وحسن فايق، السوري إسماعيل أدهم. وفي سنة 1938 تم تأسيس جماعة "فن وحرية" من قبل الشاعر جورج حنين رفقة المصورين رامسيس يونان، كمال التلمساني).

وانطلاقا من تصنيف الحضارات : حضارات الصورة (الحضارة الأوروبية وامتداداتها بأمريكا) وحضارات العلامة (العلامة الهندية، الصين، العالم الإسلامي الذي تتمثل قوته في القرآن) وحضارات الإيقاع (الحضارة الأفريقية)، يقف الباحث عند الفن المرتبط بالحروفية التي يقسمها إلى حروفية هندسية (أعمال الزندرودي مثلا) وتجريد الحرف المصوَّر (العراقي حسن آل سعيد، منير من بنغلاديش) وحروفية رمزية Emblématique وهي عبارة عن سينوغرافيا مُشْبعة بعلامات وكتابات : حروف عربية، تفناغ، حروف سحرية أو طلسمية Talismanique (القرشي من الجزائر). وفي سياق حديثه عن أهم التجارب الرائدة المتعلقة بالعلامة/ الحروفية وتطورها داخل خصوصية كل منها، تناول أعمال الفنانين المغاربة في تصور عام للفن العربي كالمهدي قطبي وأحمد الشرقاوي وعبد الكبير ربيع.



وانطلاقا من تصنيف الحضارات : حضارات الصورة (الحضارة الأوروبية وامتداداتها بأمريكا) وحضارات العلامة (العلامة الهندية، الصين، العالم الإسلامي الذي تتمثل قوته في القرآن) وحضارات الإيقاع (الحضارة الأفريقية)، يقف الباحث عند الفن المرتبط بالحروفية

في «استثناءات الفن» تطرق إلى الفن المسمى ساذجاً، أو ما هو عفوي ، شعبي، بدائي، جاهلي، فطري، خام، داخل سيرورة التجربة العربية المعاصرة، حيث تناول مختلف التجارب المغربية المصنّفة في هذا اللون التعبيري كأعمال الشعيبية ومولاي أحمد الإدريسي وعباس صلادي. كما وقف عند أهم التجارب التي تجسد مسار التصوير المغربي المعاصر في سياق حديثه الخاص بدراسة التجريد داخل تفاعلاته مع الفن الحديث في بعديْه الأوروبي والعالمي (فريد بلكاهية، محمد مليحي، محمد القاسمي، فؤاد بلامين.).

في الصفحات الأخيرة، خلص إلى الحديث عن النحت والفيديو، إذ وضح أن التصوير في تحوّل مفهومه لخدمة الفن المتعدد التقنيات،

المنتعش في التوليف بين التصوير والفوتوغرافيا، الديزاين Design والفوتوغرافيا،البرفرمانس Performance الفوتوغرافيا والسينما، التصوير والنحت، النحت والعمارة، أمسى يتَّجه نحو ثقافة لَعبِيّة Ludique ، وبذوق محكوم بالسينوغرافيا. في هذا الصدد تحدث عن بعض التجارب العربية مشيرا إلى نموذجين مغربيين: الحجلاني والفوتوغرافي التهامي النادر.

يضم الكتاب صور أعمال كل من شفيق عبود، ضياء العزاوي، فاتح المدرس، شفيق حسن آل سعيد، باية، فريد بلكاهية، فؤاد بلامين، محمد بن مفتاح، عبد الله بنتير، كمال بولاطة، أحمد الشرقاوي، رفيق الكامل، جيلالي غرباوي، منى حتوم، آدم حنين، محمد القاسمي، محمد خدّة، رشيد قرشي، مروان، محمد مليحي، عباس صلادي، منى السعودي، إلياس الزيات.

- «كأس حياتي» لإدريس الخوري

عن منشورات اتحاد كتاب المغرب (150 صفحة من القطع المتوسط، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2000). كتاب يضم مجموعة من الكتابات حول التجارب التشكيلية المحلية خاصة، مع مقاربة وضعها وفاعليتها داخل النسيج الثقافي المغربي العام.

تتناول النصوص في شقها الأول جل المسائل والقضايا المحيطة بواقع الإبداع التشكيلي وشروطه (البعد البصري في الثقافة المغربية، قاعات العرض، الوعي النظري، التشخيص والتجريد، التصوير والمعمار.)، فيما تنصب النصوص على قراءة العديد من التجارب الفنية في شقها الثاني، حيث تتداخل أشكال الإبداع عبر تنوع الاتجاهات والحساسيات والأجيال (أبو الوقار، بوجمعاوي، عزيز السيد، أوبلحاج، صلادي، إكرام القباج.).

في تسلسل النصوص وتناسلها، تستقي الكتابة نفسها النقدي الشفاف من الممارسة الأدبية والحنكة الصحفية، ومن داخل هذا النفس المزدوج تتخذ قيمتها المرجعية بناء على البعد الزمني الممتد عبر أربعة عقود، وبناء على المعايشة والمعاينة والمتابعة المسترسلة، حيث تمسي اللغة انعكاسا لمُساءلة وقائع وأحداث وحقائق. من ثمة يمكن القول إن هذا المؤلَّف يقربنا بطريقة جلية وملموسة من جسّ نبض سيرورة التشكيل المغربي المعاصر منذ انطلاقاته الأولى، إذ يجسد رسما تشخيصياً لتمفصلات الجسد التشكيلي، ويحيلنا على توثيق مفتوح لتاريخ المشاهدة: تاريخ المشاهدة الخاص بعين الكاتب، حيث لا تتخذ المعرفة فيه ثقلها من الدرس



فيما تنصب النصوص على قراءة العديد من التجارب الفنية في شقها الثاني، حيث تتداخل أشكال الإبداع عبر تنوع الاتجاهات والحساسيات والأجيال (أبو الوقار، بوجمعاوي، عزيز السيد، أوبلحاج، صلادي، إكرام القباج).

الخاص، بل من قيمة المعلومة المنبثقة من المعايشة والاحتكاك المباشر بالفنان وإنتاجه، والملاحظة التي ترصد الوقائع داخل إيقاع المتن التشكيلي عبر الزمان والمكان معا.

- **«الشاعر والتجربة» لحسن نجمي**

(270 صفحة من القطع المتوسط، دار الثقافة، البيضاء، 1999) كتاب يحتفل بالمجال التشكيلي عبر حيز مهم، حيث تجتمع «التخاطُبات» حول التجربة الفنية في موقع يجعل من فعل التجاوُر أمراً مُستطابا، موقعٌ بين باب الاحتفاء بالشعر("شعراء في العالم") وباب "الإحساس بالأمكنة" في أفق رمزي يجعل المكان موضوعا لإثارة البعدين الإيحائي والبصري - المعماري.

باب «التخاطبات» يضم العديد من النصوص التي تحيلنا على مختلف الإبداعات الفنية المغربية مع ارتباطها بحدثها وزمانها. وإلى جانب الكتابات التي تشتغل حول تجارب الفنانين المعروفين كالقاسمي والحريري وجاريد، نجد الكتابة المخصصة للتجارب الجديدة من خلال النص المرسوم بـ«شعرية التجريد»، الذي كان قد أنجزه لتقديم المصوّرين المشاركين في «اللقاء الرابع للرسامين الشباب بالبيضاء، 1995» (ليلى الملياني، عمر مجاهد، سهيل بنعزوز، صلاح بنجكان، كنزة بنجلون، أمل مستقيم). كما نقرأ في سياق المعارض الجماعية نص «حراس الضوء» المخصص لتقديم معرض جماعي ساهم فيه أكثر من عشرين فنانا من مختلف الأجيال (البيضاء، 1994). وعن التدوين الفوتوغرافي المغربي، يقربنا المؤلّف من ألبوم «سورية، ألوان وتقاليد» للفوتوغرافي الطاهر جميعي. لا يقف شقّ التشكيل عند هذا الحد، بل تتشكل النصوص لتقارب العلاقة بين «الشعري والتشكيلي»، لتجرّنا بعد ذلك إلى الإطلالة على تحفة «كتاب الحب» باعتباره ثمرة تجربة بين الشاعر والفنان (محمد بنيس وضياء العزاوي).

في كلمة التقديم نقرأ: «لعل مصائر هذه النصوص التي تلاقت في مصير هذا الكتاب كفيلة بأن تشي بأبعاد هذا الانتقاء والتصنيف، حيث تلتقي تجربة القراءة بتجربة الكتابة؛ ويأتلف الشعري بالتشكيلي، وتلتفت العين إلى صمت الفضاءات والأمكنة. ثمة شعراء، وتشكيليون ومسرحيون وكتاب، وجوه وأسماء وتجارب وأصوات، مدن وأروقة ولوحات ومساحات وألوان. في هذا العمل المفتوح، في هذه التجربة التي تتحدث عن الذات فيما هي تتحدث عن آخرين».

- **«نشأة الفن المعاصر المغربي»**

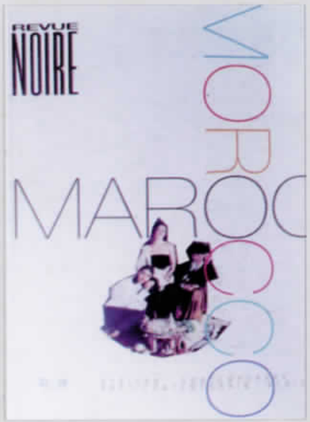
عن مؤسسة منتدى أصيلة، المطبوع



في كلمة التقديم نقرأ: «لعل مصائر هذه النصوص التي تلاقت في مصير هذا الكتاب كفيلة بأن تشي بأبعاد هذا الانتقاء والتصنيف، حيث تلتقي تجربة القراءة بتجربة الكتابة؛ ويأتلف الشعري بالتشكيلي، وتلتفت العين إلى صمت الفضاءات والأمكنة.

(الكتاب ـ الكاتالوغ) الذي أنجِز موازاة مع المعرض الذي أقيم ضمن فعاليات موسم أصيلا الثقافي الدولي الثالث والعشرين (رواق مركز الحسن الثاني، أصيلة، من 3 إلى 17 غشت 2001)، وقد خُصّص للتجارب الفنية المغربية الحديثة في بداياتها، وهي الأعمال التي تَنْتَسِبُ إلى فنانين «يمثلون المجموعة الرائدة التي شاركت في المغامرة الفنية المرجعية» وهم على التوالي : المحجوبي أحرضان، فريد بلكاهية، محمد بن علال، كريم بناني، محمد شبعة، أحمد الشرقاوي، مولاي أحمد الإدريسي، حسن الكلاوي، جيلالي الغرباوي، محمد الحمري، المكي مغارة، محمد المليحي، مريم مزيان، محمد السرغيني، أحمد اليعقوبي. ويوضح محمد المليحي في كلمة التقديم أن المشرفين اختاروا «العقد الممتد بين سنة 1955 إلى سنة 1965 لأنه الفترة التي رصدت تاريخيا الخطوات الأولى للفن المعاصر في المغرب، مع العلم بأن استقلال البلاد شكّل عنصرا أساسيا في انطلاق العمل الثقافي بصفة عامة، إلا أنه في هذا العقد بالخصوص، سيكتسي النشاط الفني أهمية بارزة حيث سيصبح موضوعا حقيقيا للنقاش. على هذا النحو سيتجاوز التشكيل في المغرب الحدود الوطنية لينتزع مكانته في المحافل الكبرى كالصالونات والمعارض الدورية (Biennales) إلى

سيكتسي النشاط الفني أهمية بارزة حيث سيصبح موضوعا حقيقيا للنقاش. على هذا النحو سيتجاوز التشكيل في المغرب الحدود الوطنية لينتزع مكانته في المحافل الكبرى كالصالونات والمعارض الدورية (Biennales) إلى جانب الحركات الفنية الدولية



جانب الحركات الفنية الدولية (.) لقد اخترنا كخط توجيهي للإبحار عبر هذه الحقبة التأسيسيّة المعارض الفردية والجماعية الوطنية والدولية للفنانين المغاربة، كذلك التصريحات، والمستندات وتواريخ اتخاذ المواقف الموجهة إلى الجمهور المغربي، أو المنشورة في إصدارات تلك الفترة». يضم المطبوع نصوصا لمؤلفين واكبوا هذه المرحلة عن قرب : طوني مرايني ومحمد السرغيني وجان بيير ڤان تيغم J.P. Van Tieghem (مؤرخ وناقد فني)، مع الإشارة إلى أن النصوص منشورة باللغتين العربية والفرنسية.

- "Le Maroc" **(المغرب)**، العنوان الذي وسمت به «المجلة السوداء» "Revue Noire" أحد أعدادها المزدوجة الهائلة، وهي المجلة الدولية المتخصصة في الفن الأفريقي المعاصر (عدد 33 ـ 34، باريس ـ فرنسا، 1999). وقد تم إنجاز هذا العدد الذي تناول مختلف أوجه الفن المغربي المعاصر وبصورة شاملة ودقيقة، بمناسبة إقامة تظاهرة زمن المغرب بفرنسا.

نقرأ في البداية نصّاً لطوني مارايني تحت عنوان «ميلاد تاريخ» توضح من خلاله الوضعية التي اتسم بها التصوير قبل منتصف القرن الماضي من دون وجود تصوير

حقيقي، إذ تحدّد ميلاد الفن المغربي المعاصر بين 1955 و1979، حيث ترجع الدور المحفز إلى الحيوية التي خلقتها مجموعة الفنانين العاملين بمدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء (1964 ـ 69)، مما نتج عن ذلك انتشار فكر عمومي حول الفن، وحركة نقدية في علاقة وطيدة مع الثقافة الوطنية، بناء على التعاون القائم على تعدد الإبداعات (شعر، عمارة، فن الحفر، فوتوغرافيا، حرف الفن.)، وتم الاشتراك الفني بين فناني الرباط وتطوان (أحرضان، كريم بناني، مكي مغارة، سعد السفاج، إضافة إلى أحمد الشرقاوي وجيلالي الغرباوي). وتؤكد ماريني على أن هذه الوضعية ساهمت في خلق حركة متشعبة بين الأجيال والميولات، خاصة بعد إنشاء جمعية وطنية للتشكيليين المغاربة، إلى أن التحقت الأجيال الموالية لتسطّر طريقها (القاسمي، فؤاد بلامين، حسن سلاوي، مصطفى بوجمعاوي.) منذ بداية 1970. وترافق هذا النص صور أعمال كل من جيلالي الغرباوي، أحمد الشرقاوي، محمد المليحي، فريد بلكاهية، محمد القاسمي، محمد أبو الوقار، ماحي بنْبين.

«أمكنة وعلامات أزمنة» لمحمد جبريل الذي تناول أوضاع الأروقة والعراقيل التي تؤثر على فاعليتها، مشيرا في البداية إلى الأهمية التي اتخذتها قاعة «المعمل» L'Atelier وأحاط بالأجواء التي ساهمت في إحداث مختلف الأروقة التي اتخذت من «المعمل» النموذج الأصح لمفهوم قاعة العرض، مع التأكيد على مراحلها النشيطة التي لها تأثير في تقدم الفن المغربي. ثم وقف عند أهم الأحداث الفنية التي طبعت التاريخ الفني، خارج جدران القاعة (تجربة جامع الفنا في 1969، جداريات أصيلة، تجربة مستشفى برشيد)، حيث أظهرت هذه التجارب سؤال التصوير الحديث وأهميته. في الأمكنة والفضاءات التي تسترعيها. كما تحدث عن أهمية تدخّل عدة منظمات فعالة لخلق مؤسسات لرعاية الفنون التشكيلية، مع وضع كل ما سبق في علاقة بالسياسة الثقافية. وترافق هذا النص صور أعمال من حسين ميلودي، تيباري كنتور، أحمد المرابط، مريم العلج، عبد الرحيم يمو.

يضم هذا العدد من «المجلة السوداء» نصا آخر لمحمد جبريل يتحدث فيه عن التصوير الشاب في المغرب، وترافقه أعمال كل من مصطفى بوجمعاوي، إكرام القباج، نجية مهدجي، هشام بنحود، محمد الباز، منير الفاطمي.

يضم هذا العدد من **«المجلة السوداء»** نصا آخر لمحمد جبريل يتحدث فيه عن التصوير الشاب في المغرب، وترافقه أعمال كل من مصطفى بوجمعاوي، إكرام القباج، نجية مهدجي، هشام بنحود، محمد الباز، منير الفاطمي.

«على آثار الرائدات» نص لزكية داوود، تتناول فيه المثبطات التي عانت منها المبدعات الرائدات في

مجالات المسرح والسينما والكتابة، فيما تنوّه فيه بحضور المبدعات المنتميات إلى حقل الفنون التشكيلية والفوتوغرافيا (إكرام القباج، دنيا الوالي، نجية مهدجي، مريم العلج، لمياء الناجي، سعاد كنون، ياسمين كتاني الشامي، رجاء بنشمسي). وتخلص إلى أنه بعد أزمة الهوية الطويلة التي رافقت الأجيال السابقة، تدخل المبدعات اليوم إلى انتقال صعب نحو هذه الاستقلالية المحتَلَّة من لدن الجماعة، إلى حين التفوّق. وترافق النص صور أعمال خديجة طنانة.

«المغرب ومبدعوه»، نص **لإبراهيم علوي**، تناول فيه الوجه السيء في قطاع الفنون التشكيلية الكامن في انعدام البنيات، وعدم وضع سياسة للتكوين والنشر، مشيرا إلى أنه في مقابل وجودنا اليوم أمام مشهد فني شديد الغنى، هناك فقدان رسملة الموروث الثقافي، مؤكدا على هوة الفراغ الكبير الذي يتسم به الإبداع الفني الذي له سمك وواقع، منبها إلى هشاشة التعليم بشكل عام في مجتمع يتطور باستمرار، مما يدعو إلى إعادة النظر في هيكلة مدارس الفنون الجميلة لبلوغ التكوين المتوافق، مع التفكير في إحداث المكتبات التي يستفيد منها الطلبة والفنانون والمثقفون معا، إذ بهذه القاعدة الأساس نضمن العنصر الوحيد الذي يستطيع تحقيق الرسملة وتنقيل المعرفة.. ويخلص إلى أن المغرب، ينبغي أن يأخذ في الحسبان الثقافة باعتبارها شرطا للتوازن في تطور متجانس ، واعتبار الثقافة والإبداع معقلا ضدّ التعصب، ويضيف : كل القوى موجودة في هذا البلد، والمغرب له الطاقة لطمر الفراغ.

خصصت المجلة حيزا للمدارس والمجموعات (عين السبع، زفير، راس الحانوت، مدرسة تطوان.)، مرفوقا بصور أعمال فوزي لعتيريس وصفاء الرواس ويونس رحمون والباتول السحيمي. كما خصصت حيزا آخر للفنون الشعبية، يضم صور أعمال أحمد الإدريسي، عباس صلادي، رحمة لعروسي، زهور سلاوي السجلماسي، محمد لغزولي، علي ميمون، شعيبية طلال، سعيد واعزيز. مع الإشارة إلى أن النصوص منشورة باللغتين الفرنسية والإنجليزية.

> خصصت المجلة حيزا للمدارس والمجموعات (عين السبع، زفير، راس الحانوت، مدرسة تطوان.)، مرفوقا بصور أعمال فوزي لعتيريس وصفاء الرواس ويونس رحمون والباتول السحيمي. كما خصصت حيزا آخر للفنون الشعبية، يضم صور أعمال أحمد الإدريسي، عباس صلادي،

Jeune Peinture Marocaine - **(التصوير المغربي الشاب)**، عنوان الملف الذي خصت به مجلة «سيمس» "Cimaise" أحد أعدادها (عدد 262، باريس - فرنسا، نونبر - دجنبر 1999)، وهي المجلة الدولية المتخصّصة في الفن المعاصر. يتعلق الملف بالدورة الخامسة للتصوير المغربي الشاب الذي نظمته مؤسسة «الوفاء» للرعاية بالبيضاء في 1999، ويضم نصّين

وصور أعمال المشاركين بإخراج بديع.

النص الأول من توقيع موليم العروسي الذي يحيط فيه بتجربة مؤسسة "الوفاء" ابتداء من إقدامها على تنظيم المعرض الاستعادي للتصوير المغربي، وإقدام المسؤولين مباشرة بعد ذلك على خلق الدينامية في المشهد الفني بهدف إثارة المنافسة وإخضاع الفنانين الشباب إلى لجنة دولية، وبهدف مسايرة الاطلاع على الإنتاج التشكيلي بالمغرب. وقد ركّز بعد ذلك على قراءة مجموع المتن الإبداعي المتعلق بالأربع دورات السابقة (ملتقيات التصوير المغربي الشاب: 1989، 1991, 1993, 1995)، موضحا كونها شملت أعمال مصورين تكّونوا ببلجيكا وفرنسا وإيطاليا، وأعمال آخرين تكونوا بالمراكز التربوية الخاصة بالتعليم الفني وأعمال العصاميين أيضا.

في حين لم يتم اختيار إلا مصور واحد خلال الدورة الأولى، بيد أن الإصلاح الذي لحق المدرستين (تطوان والبيضاء) انعكس بقوة في الدورات اللاحقة، مؤكدا في هذا السياق، على الحدث المرتبط بإنشاء شعبة للتعليم الفني بكلية آداب البيضاء. وبناء على مصادر التكوين وفروعه يخلص إلى أن العصاميين يستطيعون إثارة الدهشة، فيما يبقى التعليم، أو المكوّنون بمدارس الفنون الجميلة أوفياء لأساتذتهم. ويتابع تحليله ومقاربته استنادا إلى بعض ما جاء في نصوص النقاد الذين قدموا لهذه الدورات (ادمون عمران المليح، خليل مرابط، كريس دركون (Chris Dercon).

النص الثاني، يمثل قراءة للأعمال المشاركة في الدورة الخامسة، وقد أنجزها طلال معلا (فنان وباحث جمالي سوري) تحت عنوان «العين الفيزيقية. العين الروحانية»، حيث يؤكد خضوع أعمال هذه الدورة إلى إطار عام يتجسد في المتخيل العربي، الموسوم بالمغامرات التجريبية الموجهة، خاصة، نحو المواد التقليدية من دون الاهتمام بالوسائل التعبيرية الحديثة. ويشير إلى أن مجموعة من الأعمال تسجل مشاركتها بناء على ضرورة جمالية، تمر من الممكن إلى الأقصى دون أن تكترث بالماضي. بعد إتمام المقاربة العامة للمعرض، يقف عند عمل كل فنان ليقدم قراءته ويحدّد مواصفاته التقنية والجمالية. مع الإشارة إلى أن النصوص منشورة باللغتين الفرنسية والإنجليزية.

تنتسب الأعمال المشاركة لكل من رشيد المودن (الجائزة الأولى)، مراد الخودي (الجائزة الثانية)، طه بنداده (الجائزة الثالثة)، غيثة العلوي، زهرة



وبناء على مصادر التكوين وفروعه يخلص إلى أن العصاميين يستطيعون إثارة الدهشة، فيما يبقى المصورون المكونون من أجل التعليم، أو المكوّنون بمدارس الفنون الجميلة أوفياء لأساتذتهم. ويتابع تحليله ومقاربته استنادا إلى بعض ما جاء في نصوص النقاد الذين قدموا لهذه الدورات (ادمون عمران المليح، خليل مرابط، كريس

عواج، عبد العزيز عروف، مصطفى بالياسمين، عزيز بنجة، أنس بوعناني، محمد بوشكارة، محمد بويزغران، أحمد الأمين، هشام العربي، خالد البكاي، سعيد فتيان، خالد نضيف، عبد الله النحاس، سعيد قديد، عبد العزيز صحابة.

ألوان من الفكر في الفن

- **«عن الفن التشكيلي» لحسن المنيعي** (إعداد وترجمة) (100 صفحة من القطع المتوسط، مطبعة سندي، مكناس، 1998 - تم توزيعه في بداية 1999)، كتاب يقدم مادة غنية عن خطاب الفن وثقافته، خاصة في بعديهما الفكري والتاريخي، إذ تتوزع هذه المادة بين النصوص النقدية والنصوص النظرية التي تعكس أفكار الفنانين أنفسهم وتأملاتهم، وهي نصوص مركزة تستمد شفافيتها من تقنيات الترجمة وحنكة التلخيص. وإذا كانت هذه النصوص موجهة - على حد قول المؤلف - إلى طلاب الباكالوريا والمراكز التربوية، فهي - أيضا - مادة مهمة بالنسبة للكتاب والمبدعين والقراء على اختلاف مشاربهم، بوصفها نصوصا تثير نوعا من أنواع الخطاب الجمالي المتعدد، وتحرك التفكير بالنسبة للدارس، حيث تنتسب إلى أسماء عالمية تمتلك مصداقيتها علي المستويين الإبداعي والنقدي (أندري مالرو، جيل





ليوفسكي، جوزيف كوزوت، هنس آرب، غيوم أبو لينير، أجين دولاكروا، م.س. بارون، بيكاسو، هنري فوسيون، لايوس كساك)

في الفقرة الأخيرة من كلمة التقديم نقرأ: «إن هذا العمل ليس إلا مجرد تعريف سريع ببعض قضايا الفن التشكيلي وبمدارسه. وهذا ما جعلني أحرص على إظهار جوانب منها دون أخرى، وذلك في شكل نصوص مقتطفة من كتابات مطولة. وبما أن الغاية هي المساهمة، وملء الفراغ، فإني ألتمس العذر من قرائي الأعزاء على كل ما سيبدو من قصور في الإعداد واختيار النصوص، لأنه من الصّعب الإحاطة كليا بتاريخ الفن على أساس "أنه بدأ قبل التاريخ، ثم انفلت من قبضته ليؤثر فيه وعليه"».

- **«تمجيد الذوق والوجدان» للميلودي شغموم** (75 صفحة من القطع المتوسط، دار الثقافة، البيضاء، 1999) كتاب يتناول الجمال في مختلف تجلياته، بناء على مناقشة العديد من الأسئلة المتفرعة والمتمحورة حول مسألة الفن عموما، حيث ينهل التفكير من توجهات علم الجمال المواكبة لحركية الفن ومفاهيمه. بيد أن المفاهيم تتخذ صفة البساطة في الكتاب، لتقوم بدور التنوير والتوضيح والتكوين، من ثمة جاءت الأجوبة شافية عن الأسئلة التي يثيرها الكاتب:

- ما هو الذوق؟ ما هو الوجدان؟

- هل هناك علاقة، أو علاقات، بينهما؟

- ما هي الصلات التي تربطهما بالفن؟ بالجمال؟

- كيف يمكن أن نطور هذا الدور وعلى أي أساس، ولأية غاية؟

تستقيم الأجوبة عبر استرسالية الأفكار والتحاليل. فبالإضافة إلى الرباط القويم الذي يلحم صفحات الكتاب (الذوق، الوجدان، الجمال، الفن.) يتدخل فعل التنسيق الذي جعل من الموضوعات حلقات متماسكة ومنسجمة : الفكر الفني، الفن الماضي، غربال الفن، التحريض على الحياة، استعجال الجمال، تأجيل الفن، سحر العام، وظيفة الذوق، المجتمع الجمالي، الفن نافع جدا، اللغة والوجدان.

الكتاب، إذن، عبارة عن عمل فكري يقربنا من أسئلة جوهرية حول الفن والجمال مع إخضاعها للراهنَيْن الاجتماعي والسياسي، والراهن المرتبط بالحياة عامة. من ثمة فإن "تمجيد الذوق والوجدان" تصور وطني إجرائي يقدمه لنا الكاتب من أجل مغرب جميل يصنعه الذوق : «الديموقراطية نفسها فن، إنها فن إدارة الحرية والمساواة بشكل عادل، خيّر، متمدّن، أي جميل ! (.) الديموقراطية كالفن، تحريض على الحياة ! يزدهر الفن مع الديموقراطية، يزدهر الجمال !».



- **«اختلاف وتكامل» لعبد الإله بوعود** (80 صفحة من القطع المتوسط، مطبعة دار القرويين، البيضاء. 1999)، كتاب يتناول علاقات الفنون التشكيلية والمسرح، انطلاقا من عرض مختلف التطورات التاريخية والجمالية والمفاهيمية التي عملت على تقريب الصّلات بين الإبداعين التشكيلي والمسرحي باعتبارهما فنَّين قائمين على البعد البصري.

في الباب المخصص لـ«الفنان التشكيلي والمسرح» يوضح الكاتب مسألة التقاء اللوحة والعرض المسرحي في طريقة تقديمهما للمتفرج، إذ يتم تقديمهما على شكل «جبهي»، وكيف تم تحوّل مفهوم الديكور إلى مفهوم السينوغرافيا بوصفها ممارسة شاملة تأخذ على عاتقها تأثيث الركح، حيث تدخل الفنان التشكيلي في الفعل المسرحي دون أن يفقد صفة التشكيلي، لذلك تميزت مساهمته بالجدّة والأصالة، مؤكدا على أن العرض المسرحي عرض بصري بامتياز، في الآن الذي ينتقل فيه من المكتوب إلى الركح. ومن مجموع الفنانين الذين عشقوا

المسرح وساهموا فيه، وقف عند بيكاسو الذي ساهم كثيرا في إغناء البالي الروسي بقواعده التكعيبية، وأشار إلى نموذج بوبوفا بوصفه من أبرز الفنانين المعروفين بتعاطيهم إلى مختلف المجالات الفنية داخل حركة البنيوية. ثم وقف عند «الفن الشامل» الذي ظهر بين الحربين ودعا إلى تبنّي العمل الجماعي بين المبدعين. كما تحدث عن «مسرح الجسد» و«المسرح الفقير» لغروطوفسكي الذي يقابل «الفن الفقير» (أو آرت بوفيرا) الذي كسر الحدود الفاصلة بين مكونات الفنون، مشيرا بعد ذلك إلى ما يدعى بالبيرفورمانس Performance أو الأداءات المشهدية الزائلة التي تعتمد الارتجال بأدوات مختلفة لتقترب من الهَابْنينغ، حيث يتم اللجوء إلى مختلف الوسائل التعبيرية، مشيرا - في هذا السياق - إلى تجربتَيْ الأمريكي جاكسون بولوك والفرنسي إيف كلاين الذي اعتمد رقص الجسد الأنثوي الفيزيقي والموسيقي.

في اتجاه المقاربة الشاملة، تقودنا النصوص إلى مختلف الزوايا التي تمس علاقة التشكيل والمسرح: ضرورة الفن، الفنون التشكيلية والحداثة، عندما تتكلم الجدران، الباوهاوس، والمسرح، الشيء في الفن، تاداووش كانتور، السينوغرافيا فن أو تحصيل حاصل؟

يوضح الكاتب في المقدمة أن «دراسة وتحليل علاقات الفنون التشكيلية والمسرح، ستمكننا من تجاوز النظرة الضيقة - لكنها المسيطرة - التي تقول بأن المسرح هو النص، وعلى العناصر المسرحية الأخرى أن توصله إلى الجمهور (.) ما أسعى إليه هنا، هو تسليط الضوء على أهمية السينوغرافيا كعنصر من العناصر المكونة لأي ممارسة مسرحية متكاملة. كما أسعى إلى وضع هذا العنصر في إطاره الطبيعي حيث تأسس وتطور. فمن جهة هناك المسرح بتاريخه وتطوراته، ومن جهة أخرى هناك مسار الفنون التشكيلية. هذا السعي جعلني أحرص على إظهار جوانب معينة من التجارب المسرحية دون الأخرى، وأركز على التشكيل. إن ما أحاول تبيانه هنا هو الشهادة على التواصل بين مختلف الأشكال التعبيرية في إطار التعامل التكاملي.».

في اتجاه المقاربة الشاملة، تقودنا النصوص إلى مختلف الزوايا التي تمس علاقة التشكيل والمسرح: ضرورة الفن، الفنون التشكيلية والحداثة، عندما تتكلم الجدران، الباوهاوس، والمسرح، الشيء في الفن، تاداووش كانتور، السينوغرافيا فن أو تحصيل حاصل؟

عبد الكبير الخطيبي

التجريدية العربية وأسئلة الحداثة



عبد الكبير الخطيبي

ترجمة فريد الزاهي

هذا النص مقتطف من مؤلف عبد الكبير الخطيبي عن الفن العربي المعاصر الصادر سنة *2001* عن معهد العالم العربي بباريس. وهو من ثم استمرار لتفكير الكاتب في الفنون البصرية من خط وزربية ووشم... إنه هنا يسائل مختلف علائق الفن العربي بذاته وبذاكرته الثقافية وبأسئلة الوجود والآخر. لذا فهذا الفصل يؤسس مع القارئ رؤية جديدة للتجريدية العربية بعيدا عن ثنائية التشخيص والتجريد، وقريبا من العمل الإبداعي وشكله المحسوس والبصري (المترجم).

النقد الفني سَنَنٌ تكون تدريجيا تبعا للتطورات التي عرفها تاريخ الفن والجماليات الفلسفية والأدبية كما لدى هيجل وبودلير. وتعتبر ألفاظ من قبيل «التمثيل» و«التشخيص» و«التجريد» ألفاظها الأساسية، مثلها مثل تصنيف الفن إلى عصور ومراحل. وخلف هذا السَّنن ثمة عمل لفنان (حين يكون جديرا بهذا الاسم) وفرادته المنتمية تاريخيا إلى هذه الحضارة أو تلك، أو إلى تقاطع لتجارب ثقافية مختلفة. لهذا تفصح العبارة الشائعة «الفن العالمي» عن لبس بيِّن. فهي تحيل في الظاهر إلى الهوية، وإلى تعريف مجموعة من الفنانين الذين يتجاوزون الحدود القطرية. بيد أننا إذا تمعّنا في هذه المجموعة من الفنانين فإننا سنجد أنها تتوزع ضرورةً إلى فرديات تتقارب في ما بينها، غير أنها تظل غير قابلة للجمع في مفهوم واحد. ففي كل عمل فني يفرض نفسه، يتعلق الرهان بالأصالة المحددة والحصرية للفنان، وبأسلوبه وموقعه الاجتماعي. ففي الوحدة التي تسم تلك التجربة، يستمر العمل الفني في الانتماء إلى فضاء حضاري معين. وهو لا يصبح عالميا إلا في هذه الشروط، وبما يفرضه السوق.

لقد اخترنا مسارا موجها ونحن

ففي كل عمل فني يفرض نفسه، يتعلق الرهان بالأصالة المحددة والحصرية للفنان، وبأسلوبه وموقعه الاجتماعي. ففي الوحدة التي تسم تلك التجربة، يستمر العمل الفني في الانتماء إلى فضاء حضاري معين. وهو لا يصبح عالميا إلا في هذه الشروط، وبما يفرضه السوق.

نتناول مسألة «التجريد» تبعا للمنظومات المرجعية paradigmes للفن العربي الإسلامي، وذلك قصد أن نقدم للقارئ تحليلا ملائما لرهانات «الفن العربي المعاصر». وقد ذكرنا أن هذا الفن يفترض مرجعا يتمثل في حضارة العلامة التي تملك قيمة سامية وموروثا رفيعا. لهذا فقد تركت بصمات واضحة في التشكيليين الغربيين المشهورين، الذين يعتبرون المؤسسين الفعليين للحداثة. وقد أبنّا عن خصائص الفن العربي الإسلامي ونسق أشكاله، المتمثلة في قوة الجوانب الزخرفية، واستقلال اللون، وتصويرية المنمنمات المبنية من غير اعتماد على تقنية المنظور، والهندسية المطلقة، هذا فيما أن «التجريدية» في الغرب كانت منتهى لتحول حضاري مغاير: «لقد نشأ العمل الفني والصورة غير التشخيصية بعد سلسلة مدهشة من التفكيك، والتخلي المتتالي عن المرجعيات التي نهض عليها الفن الأوروبي منذ قرون، أو على الأقل التيار المهيمن داخله. فقد تم التخلي أولا عن الجمال، الذي لا يمكن تصوره إلا داخل فلسفة شاملة أوديانة معينة، ثم عن مفهمة الفضاء عبر نظام المنظور الذي لم يعد يمارس أي جاذبية على الفنانين، وعن تنظيم إدراك الألوان، وعن المحيط الضوئي، والضوء الطبيعي والضوء الاصطناعي (الكهربائي)، وأخيرا انفتاح المتحف على كل الأساليب وكل العصور وفي كل مكان من المعمور، بحيث هبت على العالم الفني الغربي موجة عاتية من الصور أغرقته في لجّتها.

تعود فكرة «المتحف» وتاريخ إنشائه إلى القرن التاسع عشر. ويعود ذلك إلى ما توارثته العائلات الأرستقراطية والبورجوازية من تحف وأشياء جميلة. أما في العالم الإسلامي فإن الورثة يحوزون أيضا على الحلي والمجوهرات والكتب، وتظل المنقولات لذلك غير معروفة عند غير مالكيها. وعن هذا «الكتمان» نجم تبذير موروث ذي قيمة نادرة، وتشتته بين متاحف أوروبا وأمريكا الشمالية وبلدان غنية أخرى. وهكذا تم تصنيف الأشياء الجميلة المنقولة من الحضارة الإسلامية في أقسام «الفنون الجميلة» أو المتاحف الإثنوغرافية ومتاحف الحضارات العجائبية. فهذه القسمة التي تسم مواطن الفن جاءت على الصورة التي اقتسم بها العالم.

ثمة إذن مدخل مزدوج لعالم هذه الحضارة. المدخل المفضي إلى تراثها وحضارتها ومنظومات فنها، من جهة؛ والمدخل الذي من خلاله ظهر فيه الفن غير التشخيصي في العالم العربي بعد أن تبلور سابقا في الغرب، من غير أن يتلاشى الاستشراق التصويري الأوروبي ومنزعه الأكاديمي وحبه العجائبي.



ثمة إذن مدخل مزدوج لعالم هذه الحضارة. المدخل المفضي إلى تراثها وحضارتها ومنظومات فنها، من جهة؛ والمدخل الذي من خلاله ظهر فيه الفن غير التشخيصي في العالم العربي بعد أن تبلور سابقا في الغرب

وسوف تتغير الوضعية حين تم إنشاء مجموعة «الفن والحرية» سنة 1938 من قِبل الكاتب المصري جورج حنين (1914- 1973) برفقة الفنانين التشكيليين رمسيس يونان (1913 - 1966) وفؤاد كمال (1919 - 1973) وكامل التلمساني (1910 - 1962) ؛ لكن أيضا برفقة كتاب آخرين كألبير كوسّيري وهنري كورييل وإدمون جابيس. وقد نفثت هذه المجموعة دينامية خاصة في الحياة الثقافية والفنية، من خلال المقالات والمجلات والكتب المصورة والمعارض والمحاضرات والبيانات المعادية للامتثالية. كما غذّت المجموعة ميولا خاصة للاستفزاز وتقاليد الفوضوية، ولتسييس قومي ويساري في الآن نفسه. فقد امتزج الفن بالسياسة، وهو ما جعل من هذه المجموعة مؤشرا للثورة.

وحين ظهر التوجه السوريالي، الأصيل والهامشي في الآن ذاته، في الحياة العامة المصرية، كان الفن الأوروبي قد تطور حثيثا نحو أسلوب غير تشخيصي منهجي ونحو تفكيك نشيط. كان هذا التفكيك، الذي فكّ أوصال نظام التمثيل عبر هزات عنيفة، يقترح على المتفرج في ذلك الوقت عالما جديدا من العلامات والتقنيات التجريبية التي لا يلزم أن ننسى أنها كانت تصاحب التاريخ الممزق لأوروبا وشرعيتها. هل كان الأمر يتعلق بسوء تفاهم؟ ألم تقم مجموعة «الفن والحرية» فقط، عبر المحاكاة، بإعادة إنتاج التداعي الحر بين الكلمات والصور الذي كان عزيزا على السوريالية في سنواتها الأولى؟ نعم، من دون شك. فقد استمر رمسيس يونان، وهو أحد أعضاء المجموعة المؤسسين، في طريقه ذاك. فإذا كانت أعماله قد تطورت، بين 1938 و1966 من التشخيصية المتمردة على طريقة فريدي، نحو عفوية غير تشخيصية، فإن الانطباعية التي تبدو مهيمنة لأول وهلة على لوحاته في السنوات العشر الأولى لا يلزمها أن تموه على المتفرج. فقد ظل نفس تيار الرفض والحرية مستمرا خلف المظهر. فسواء لديه أم لدى جورج حنين «لا يوجد إلا ما ليس له من اسم».

> وحين ظهر التوجه السوريالي، الأصيل والهامشي في الآن ذاته، في الحياة العامة المصرية، كان الفن الأوروبي قد تطور حثيثا نحو أسلوب غير تشخيصي منهجي ونحو تفكيك نشيط. كان هذا التفكيك، الذي فكّ أوصال نظام التمثيل عبر هزات عنيفة

وسوف تعمل إنجي أفلاطون (1924-1989)، وهي تلميذة للتلمساني، على تحقيق هذا الاتحاد المحلوم به بين الفن والتمرد السياسي، وقد مكنها الاعتقال، حسب زعْمها (وعلينا تصديقها)، من الاشتغال أفضل على لعبة الأنوار. إن جعل الاعتقال رافعا لتحويل العمل الفني وتطويره يعتبر درسا من الدروس الكبرى للحياة، والتزاما مطلقا في الفن تجسده تقاليد الانشقاق التي يمكننا أن نذكر الأمثلة المشهورة منها كساد وجان جوني. تنتظم مناظر إنجي أفلاطون برشاقة وميل نحو

المنمنمة، وتشبيك الرسم واللون على خلفية موحدة. هذه الأعمال ذات المنزع النسوي واليساري والمسلحة بثقافة كونية تعتبر في الآن نفسه راهنة ولازمنية في بلد مثل مصر يتهدد الاندثار أعمدة حضارته العتيقة.

في الخمسينيات والستينيات، كان تكوين الفنانين يتمّ إما في القلّة القليلة من المدارس الوطنية للفنون الجميلة أو في الخارج، ولاسيما في أوروبا الغربية والشرقية. وعن الفنانين الذين تلقوا تكوينهم بالخارج والذين يعتبر بعضهم من أهم الفنانين العرب، يمكننا القول إن الفن، في جميع الأحوال، ظل وطنا لهم. بل إن استقرارهم النهائي في البلدان المستقبلة لهم، أو رجوع بعضهم الآخر إلى البلد، أو أيضا الترحال بين الوطن والخارج، هي عبارة وتعبير للأعمال الفنية عن تنقلاتها من المرسم إلى الأروقة، إلى المجموعات الخاصة، ثم المتاحف. فالعمل الفني يرحل في الزمن والمكان مصحوبا بذاكرته المحمولة. وأنا الذي أكتب هذا النص، أقتفي أثر بعض تحولات الفن التجريدي تبعا لطريق يخضع لمسير مضلّع. لنتابع.

يقال إن شفيق عبود (المولود سنة 1926)، الذي ارتاد مرسم الفنان الفرنسي فرنان ليجي، وأندري الحوت

يبلور هذا الفن نظرة معزولة عن الواقع، تجعل الروح في موقع المترجم والواهب للأشكال والعلامات على المساحة المتموجة للعالم الحي. إنه خط للهروب في اندفاعة التاريخ، وفي هذه الحالة علينا التذكير أن ذلك كان بعد الحرب العالمية الثانية.

وآخرين، ينتمي لمدرسة باريس. لكنه، فيما وراء هذا الانتماء، يمتلك أسلوبه الخاص الذي يجد مرجعيته في ما بعد الحرب وابتكاراتها. فالتجريد الذي نتحدث عنه موقف ذهني وفعل يعيد هيكلة العلاقة بين المرئي واللامرئي.

يبلور هذا الفن نظرة معزولة عن الواقع، تجعل الروح في موقع المترجم والواهب للأشكال والعلامات على المساحة المتموجة للعالم الحي. إنه خط للهروب في اندفاعة التاريخ، وفي هذه الحالة علينا التذكير أن ذلك كان بعد الحرب العالمية الثانية.

كثيرة هي الحركات التي وجدت أصلها في ابتكارات كاندانسكي وبول كلي وموندريان ومالفيتش وماتيس ودولونيي، فيما كان الأمريكيون يكتشفون في بلادهم، بحماسة وحتى الدّوار، الحرية الحركية أو حرية الفن اللامتحدد informel ، ومنحى تجريديا يدين بالكثير لفن الخط الصيني والياباني.

هكذا سوف يتم حوار مزدوج مع حضارات أخرى وأنظمة أشكالها. ففي جانب، كان هناك في أوروبا منحى تجريدي يمكن اعتباره منظورا ذهنيا في خدمة إنتاج المصطنع، ذو طابع لُهوي ومفكك لعالم التمثيل القديم، ومن جانب آخر ثمة الحرية الممنوحة للتجريبيين ومستكشفي

الحدود القصوى بين الشكل واللاشكل، والشيء وحطامه، والعمل الفني وانمحائه، والمواد وأبدالها السحرية، والفن الحركي وانفلاتاته. لكن بين عنصري هذا المشهد الفائر، يوجد فن تجريدي يسير في اتجاهات غامضة كثيرة، إلى درجة سمعنا معها من أفواه مفكرين كبار بأن الفن حرفة آيلة للموت.

ولد شفيق عبود، بشكل ما، في ملتقى الطرق هذا. ففي لعبة الطفل (1961) مثلا، فإن لمسة النظر، الذي يملك رؤية لمسية، تبدو محمولة على توازن بين النبرات والتناغمات، مانحة لهذه اللوحة إشراقا يظل اللون محتفظا بمقياسه. وهو الإشراق الذي يبدو بديهيا في أعماله الأخيرة.

ولأن أعمال الفنان الجزائري عبد الله بنعنتر (المولود سنة 1931) مرتبطة أصلا بالتجريد الحركي السائد في الستينيات، قبل أن تتطور باتجاه أسلوب مستقبلي وتجريبي، فإنها تمتاز باستمرارية رائعة. فقد امتلك هذا الفنان بعض مكتسبات التجريدية الغربية بسعادة غامرة، باعتباره حفارا ورساما ومصورا لأكثر من سبعين كتابا فاخرا مهداة لشعراء مرموقين. إن طقس الكتاب والتنويرية هذا موروث عن حضارته. وقد ظل واقعا تحت فتنته مثله في ذلك مثل الكثير من الفنانين التشكيليين العرب.

بيد أن بنعنتر يتحدث أيضا عن نور من نوع آخر، أي عن نور محلي تستضيء به جهة معينة ومواقع ومناظر معينة. إنها لفكرة رائعة أن يقوم بشخْصنة الضوء الطبيعي والإقامة فيه باعتباره شعاعا متحولا. وبالرغم من أن بنعنتر ولد بالجزائر فإنه يعشق منطقة بروطانيا الفرنسية. وهو ما تجسده اللوحة المتعددة المسماة الفصول الأربعة. ثمة مناظر طبيعية ونباتات وحيوانات وشخصيات محجّبة جامدة، وكل شيء يتم في تلوين تتحكم في جموحه وتسلسله في الآن ذاته قوة منظمة ونيرة تسكن جسد الفنان ومويْجاته الحسية.

حين يقوم فنان ميتّم من وطنه بإعادة بنائه في منطقة نور تنسجها ممارسة اللون، فإن الطبيعة تكشف خلف كل مظهر جذاب من مشهدها قيم الرموز السرية والهوية التعليمية. ومن حينها يبدأ النظر المتأمل لهذه اللوحة أو تلك في السعي إلى الترحال خارج الزمن، انطلاقا من انطباعاته الأولية. ونحن نعتقد أن اللون الأكثر تمزقا والأكثر اجتراحا يحافظ على تأليف أخير يزرع في غرائزنا أو يخاط عليها. وثمة يكمن لغز الفن الذي يصطدم باستعصائه «التجريد» و«التشخيص» معا: إلى أي حد تملك الطبيعة والفن، انطلاقا من ألفتهما، نفس الإنتاج للأشكال؟ ولقد

> ولأن أعمال الفنان الجزائري عبد الله بنعنتر (المولود سنة 1931) مرتبطة أصلا بالتجريد الحركي السائد في الستينيات، قبل أن تتطور باتجاه أسلوب مستقبلي وتجريبي، فإنها تمتاز باستمرارية رائعة.

اعتقد الفنانون والمفكرون لزمن طويل في هذه المماهاة، لكن نظام الطبيعة وفوضاها منذوران بالمقابل لقوى الصمت. وربما كان تشكيل الصمت، فيما تحت الصمت، الحقيقة الهوجاء للفن.

وعلى كل حال، فإن كل فنان يبدأ من جديد كما لو كان ملاكا منفيا في هالة النور. وبهذا الصدد تدعونا مونيك بوشي، بعمقها الشاعري، إلى تأمل سلسلة الزائرات لبنعنتر: «أحيانا، وبالرغم من عتمة الليل، تصل الزائرة الملهمة إلى مرتبة جمال لا يضاهى، وأحيانا أخرى تبدو الكتلة المقشرة كما لو أنها تتماوج، فيصبح التشكيل خفيفا وهوائيا، بمنحدرات مفضضة بنعومة العسل. كل شيء مشع، واللمسة الحركية تمسك بالنور عبر عصارات راتنجية نباتية حمراء قانية، فتنمو الأشكال بجلالة رائعة ورشاقة كبرى يحيط بها الغموض كما لو كانت أشخاصا عزيزة علينا نجهل في العمق حياتهم. وهذا ما يبدو بجلاء في الزائرات السوابع، حيث تتدخل الثنائية بقوة بين رقة الشخصيات المجتمعة في نصف دائرة تحيل إلى صخور منطقة «بيل إيل» بفرنسا، وكأن الأمر يتعلق باجتماع سري، والالتواء والتمطُّط المرضي للشكلين اللذين يتحركان فوقها».

فمنذ أكثر من نصف قرن والفنان العربي الحديث لا يكف عن تملك تراثه ونظام أشكاله ومعه بعض مكتسبات الفن التجريدي العالمي. وهو أحيانا يستدرج نفسه نحو تجريدية ذات طابع غربي، حيث لا أولية للعلامة ولا عودة للأقانيم التقليدية. لقد عنون الفنان التونسي رفيق الكامل (المولود سنة 1944) أعماله لسنة 1987: تحويلات. التحويل انطلاقا من تقنية التغطية، وبما أن الخلفية ذات لون واحد فإنها تصعد إلى السطح، هنا وهناك، في تأليف دينامي، يترجم الألوان والأشكال إلى عوارض قاطعة.

إن عبود وبنعنتر وآخرين من الذين سنعود إليهم، عشاق للاستقلالية المحسوسة للون. وقد كانت هذه الاستقلالية في الغرب عبارة عن فتح تدريجي، وذلك عبر أعمال غوغان× وفان غوخ× وسيزان× والانطباعيين. أما في المجال الحضاري العربي الإسلامي فإن تلك الاستقلالية تندرج في نسق من الأشكال وتعادل التنويع في المظاهر التي تتلاعب بها قوى الزخرفية من خلال الهندسية المطلقة وأشكالها التوريقية ذات المنحى المتاهي.

لم ينمح هذا النسق أبدا، فهو يعود إلينا في أعمال الفنانين العرب المعاصرين، متحولا ومجاورا لأنساق أخرى من الأشكال.

إن عبود وبنعنتر وآخرين من الذين سنعود إليهم، عشاق للاستقلالية المحسوسة للون. وقد كانت هذه الاستقلالية في الغرب عبارة عن فتح تدريجي، أما في المجال الحضاري العربي الإسلامي فإن تلك الاستقلالية تندرج في نسق من الأشكال وتعادل التنويع في المظاهر

لنتوقف عند التجربة الهندسية التي يتم التعبير عنها بعناصر متعددة، كالمويْجة والمربع السحري، والمضلع النجمي، وأشكال أخرى مستقاة من الفسيفساء والمعمار وفن الخط والفنون والحِرف. لكن في ما وراء هذه العودة إلى التراث المتسمة بهذا القدر أو ذاك من المرح، قام فنانون معينون ببناء نظامهم المرجعي الخاص. وربما كان الفنان اللبناني صليبا الدويهي (المولود سنة 1912)، الأول الذي فتح الطريق نحو فن هندسي صارم، مغتن بمؤثرات جديدة. إن ممارسته للفن الجداري وللزجاجيات، التي تحتفظ كما نعلم ببعض أسرار اللاهوت والتصوف، وعشقه للوحات الكبرى التي يمتد على مساحتها لون طاغٍ لا يكف عن صياغة عصابات رقيقة في جوانبها، كل هذا التمازج الصميم بين اللون والهندسية، وبين التناوبات النبرية والمفارقات اللونية جعلت غاستون دييل يصرح، هو العارف بفنون الحضارات الأخرى: "يكفينا أن نستعيد باختصار جوهر أبحاثه المستمرة المتمثلة في تقطيعاته الطموحة، التي لا يمكن لمظهرها الشامخ إلا أن يقنعنا، وضروب ألوانه الفخمة وذات الطابع الشخصي العميق، المستعملة بوجاهة كي تشد البصر من أول نظرة، وتحويلاته الرمزية المتدرجة الهادفة إلى بلوغ جوهر إدراكي مؤثر في كل



محمد المليحي

إن هذه الهندسية الحسية هي منحى من مناحي النزعة البنائية constructivisme التي يمكنها أن تراهن على أحد عناصر هذا التشكيل كاللون أو العلامة أو الشكل المتوالي

الناس. ولنضف أيضا الممكنات التي يقترح قصد زرع جوهر فن الخط العربي التقليدي في إطار مبنْين وملوّن يبتغي هنا أيضا كما في أبحاثه الأخرى، الانفتاح على العالمية".

لكن التشكيل المتعرج للمغربي محمد المليحي (المولود سنة 1936) من طبيعة أخرى. ثمة الموجة والمويجة على الدوام، بالرغم من أنه قد استدعى، في الستينيات، سلسلة من المربعات الصغيرة باعتبارها تمارين في الإيقاع بين الهندسية واللون، ملتحمة في الحركة نفسها. ربما كان علينا أن نذكر بأن هذه الهندسية التي يتحدث عنها الفنان بعبارات تنتمي للتصوف الياباني (زين) مسكونة بقوى الزخرفية النابعة من الفن العربي الإسلامي، سواء منه الأرستقراطي أم الشعبي. فهو وريث لها بالشكل نفسه الذي كان به تلميذا للحركة البصرية (بريدج رايلي) في الستينيات. فالهندسية، باعتبارها بناء ذهنيا، تشكل بقوتها الخاصة موطنا روحيا (كما نظَّر لذلك فاسيلي كاندانسكي×)، هناك حيث يبصر العقل برسم الروح.

إن هذه الهندسية الحسية هي منحى من مناحي النزعة البنائية constructivisme التي يمكنها أن تراهن على أحد عناصر هذا التشكيل كاللون أو العلامة أو الشكل المتوالي أو

خصائص المادة. وتكون البنائية هادئة أو محايدة حين تبرز تأليفا حصريا وواضحا، إما ذا صبغة هندسية أو سيميائية. وعادة ما يصنف هذا التوجه ضمن الزخرفية وفي إطار الفن الزخرفي التزويقي. وهو ينصاع لهذا التصنيف، كما أنه أمر معتاد في السريغرافيا. إن نمط تأليفه ذو طابع مواجهة، بحيث يكشف للناظر عن شكله ومضمونه في التناظم نفسه للعناصر التي تكونه. وسوف نسمي بنائية دينامية الوضعية التي يُبين فيها التأليف عن نفسه تارة، وتارة أخرى يتوارى عن النظر. لنأخذ مثلا بنائية الفنان المغربي فريد بلكاهية (المولود سنة 1934). إنها أعمال رائعة لفنان بحّاثة، مرتبط بالاستقلال الخيميائي للمادة، مستكشف الفنون الاستعمالية ومعها الفضاء اللامحدد بين التشكيل والنحت. يواجه بلكاهية النُّحَاس، ثم الجلد المبسوط على ألواح خشبية، بطاقة كبرى، بحيث إن شفافيتها القليلة المعالجة تقنيا تلطّف بعض الشيء من حدتها وتوترها. وهو يزخرفها بالعلامات والرموز والشعاريات الرمزية والأشكال الواضحة وعناصر منسية من الكتابة التصويرية والتخاطيط الجنسية أو الكوكبية. إنها مذكرة يستخدمها الفنان بمثابة تصاوير وأحلام يقظة على آثار لها طابع النماذج المتخيلة العتيقة، فيصنع منها صورا مفككة



فريد بلكاهية

لنأخذ مثلا بنائية الفنان المغربي فريد بلكاهية (المولود سنة 1934). إنها أعمال رائعة لفنان بحّاثة، مرتبط بالاستقلال الخيميائي للمادة، مستكشف الفنون الاستعمالية ومعها الفضاء اللامحدد بين التشكيل والنحت

puzzle أو متوالية من الصور، حيث يكون اللاعب (أي الفنان) في الآن نفسه جزءا من اللعبة. أما شخصيته البانية للصور الرمزية فهي التي تقوم بمشْهدة نفسها وقد تحولت إلى بُدٍّ بفعل كثْرة أقنعتها. إنه يرمي أيضا بنفسه في مهاوي الخطر، عبر تطويع صلابة المادة وتكييفها بشكل منهجي مع طاقته الخاصة، ومع الأشكال التي تتألف وتتفكك أمامكم. كل شيء هنا معطى للنظر من غير تحفظ. واللون (بتنويعاته المغراء والحمراء والصفراء والصهباء والسوداء والزرقاء أيضا) محاكاة لألاعيب جسد الفنان وحبه المنصاع في تحولات المادة.

وعلينا أن نذكر هنا أعمال الفنانة الفرنسية المغربية نجية المحاجي (المولودة سنة 1950). إنها تتابع بحثها عبر تجريدية هندسية مؤسلبة حتى يغدو الرسم البياني خالصا برموزه العتيقة، المصرية والإغريقية والمتوسطية. إنه تشكيل بالغ التقنية، فهي تأمّلٌ في الصمت الذي تجسده تنويعات الصور الهندسيةْ باعتبارها مظاهر للنظام والكمال والمعمارية الحسية ذات الأبعاد الرفيعة. وبين الراقصة التي كانتها، والفنانة التشكيلية المرموقة التي أصبحت، ثمة سر هيروغليفي ينطبع على أثر خطوة راقصة حركية. إنها هندسة متحركة. صمتا، ولنعاود الكرّة.

أما التحويلات التي تحدثنا عنها بصدد بلكاهية، فيحققها بشكل دقيق الفنان المصري آدم حنين (المولود سنة 1929) بين ورق البردي والتمثال، من خلال الحجر والبرونز والجبص. ربما لم نكن على وعي كامل بأننا فقدنا السر القديم لصناعة ورق البردي. والآن تتم صناعته بطرق حديثة. من ثم نجد في أعمال حنين ذلك النسيج ذا الألياف المتشابكة، والمظهر المحبّب، الذي وهو يمتص اللون المائي (من كستنائي وأزرق نيلي، وأخضر وأحمر خاثر وأصفر كبريتي.) يزج بنا في تناغم متجانس بين النبرات الدافئة. وبهذا الصدد يصرح الشاعر الفرنسي ألان بوسكي : "ثمة إحساس بالهشاشة المدغومة وذات المدى الطويل، كما لو أن كل ورقة قد تأكْسَدت بفعل توالي القرون. إنه فن مكتمل ومتكامل".

إن بنائية آدم حنين تنظم اللون المبلل بهذه الطريقة مع أطياف شمسية تتراصف بشكل مائل أو بشكل متواز. فينبثق إحساس بالتوازن والاستقرار والصمت والأبدية الهاربة من تراصف المساحات هذه، حيث تتسلل خفية هذه العلامة أو تلك النابعة من ذاكرة تليدة. إن هذا التحويل يكون فاعلا أيضا في التماثيل الصغيرة للفنان التي تستوحي التراث الفرعوني، والتي تأخذ تارة طابعا تجريديا وأخرى تشخيصيا، لكن من غير أن تتخلى عن بساطتها وصفائها، تبعا لأسلوب إقلالي minimaliste في الشكل والبنية المرتكزة على قواعد ومكعبات وأسطوانات. فبفضل تلك التماثيل الصغيرة نتمكن من استعادة زمن الفراعنة. من سيقول لنا يوما من الذي يسكن الآخر، هل هو الكائن الحي أم شبح الميت الصامت المنبعث من قلب الصحراء الكبرى؟

فشبح الميت هو ضيف ذاكرتنا، وهو يأتي ليسكن علاقتنا بالماضي وبالتراث، هناك حيث يوجد ذلك الإحساس بالفراغ الذي يعيد فيه الفنان، في عزلته، إقامة الحوار غير المكتمل أبدا مع الأجداد.

وما حققه آدم حنين في النحت، مقارنة مع التشكيل، تقوم به الفنانة الأردنية منى السعودي (المولودة سنة 1945) في النحت مقارنة مع فن العمارة (في المدينة العربية)، من حيث هو نحت عتيق وشامل. إن اعتماد هذه النحاتة المتميزة على مواد متنوعة، من الحجر الجيري الوردي لإربيد حتى رخام كارّار كي ينهض تمثالها على قاعدة من الأشكال والأساطير، يظهر كيف تضع امرأة مسلمة موهبتها في خدمة خيال مادي فعلي وحداثة ابتكارية، متماشية مع التحولات العميقة التي تخترق المجتمعات العربية. ونحن

إن بنائية آدم حنين تنظم اللون المبلل بهذه الطريقة مع أطياف شمسية تتراصف بشكل مائل أو بشكل متواز. فينبثق إحساس بالتوازن والاستقرار والصمت والأبدية الهاربة من تراصف المساحات هذه

الذين نمارس الكتابة بالحديث عن النحت، علينا أن نحس بأن كل كلمة مطالبة بالتلاؤم مع الشكل الأندروجيني الذي تنظمه منى السعودي بطريقتها الخاصة باتجاه الملمس اللين للحجر.

لنتابع عرضنا للفن التجريدي مغيرين منظورنا، لا بالعلاقة هذه المرة مع البنائية والنسيجية، وإنما بالعلاقة مع الإيقاع، حيث يتم تعليق البناء بالحركة وارتجالاتها البينة. وما اكتشفه فن الخط العربي، تبعا لسَنَنه الخاضع لقيم القياس والتوازن، لم يكن سوى تجريد محسوب الأبعاد ومتحرر من التمثيل على فضاء افتراضي، تقترحه هذه الجملة الشهيرة لفكتور هوغو: «الشكل هو المضمون الذي يصعد إلى السطح».

في الحركة كما في التجريدية الحركية يجرب التأليف حظه بين اللاشكل والشكل. ويتمثل الرهان في التحكم اللحظي في سيادة الاعتباط الذي يتهدد العمل الفني باستمرار، لمعانقة قوة الحركة التي تترجم نفسها بين الانطباعات الأساسية (الإحساسات) والتحويلات الهندسية والأشكال المتحركة. يقال عن الفنان المغربي الجيلالي الغرباوي (1930 - 1971) إنه فنان حركي، أي فنان مشدود إلى الرؤية المباشرة والدوار والعاصفة، والدخول السريع في اندفاعية الألوان. هكذا هو يحول ألمه (الذي كان عميقا وكبيرا) إلى صور و"تجريد غنائي"، إلى درجة غدا معها المكروه الذي صاحبه واضحا أمام أعيننا. إنه تحول يتحقق بفضل ملاءمة فورية بين الرؤية والحركة واللون. وفي لوحاته الغواشية علي الورق، نظل معجبين بالقوة الجامحة والصمت المخملي، والطقوس السحرية للمصادفة والتخلص من وطأة الفتنة، والعافية التشكيلية المنفصلة عن الماضي. وبهذا الصدد قال الغرباوي: «لقد شكل التراث بالنسبة لي رافدا بصريا أكيدا. فلا يمكننا أن ننفلت من بيئتنا. لكننا لا يمكننا دائما وصف ما نحمله في داخلنا. لقد ظل عملي الشخصي دائما مجهودا باتجاه المجاوزة. وبإمكان تجربتي أن تخدم أيضا الصانع والفنان الحديث».

هذه الخطوة نحو الحداثة، خارج التعارض الهلامي بين التراث والحداثة التطورية، يعبر عنها الفنان المغربي محمد القاسمي (المولود سنة 1942) بقوة. «أنا أفك وأكتب بالمقلوب التوريقات والزخارف النباتية والعقدة التجريدية للإسلامي». إنها مطالب فنان ذي موهبة كبرى ومثقف بالمعنى الكامل، انطلاقا من موطنه، لتدويل الفن. لتتصوروا إنسانا يرسم ويمارس


الجيلالي الغرباوي

يقال عن الفنان المغربي الجيلالي الغرباوي (1930 - 1971) إنه فنان حركي، أي فنان مشدود إلى الرؤية المباشرة والدوار والعاصفة، والدخول السريع في اندفاعية الألوان. هكذا هو يحول ألمه (الذي كان عميقا وكبيرا) إلى صور و"تجريد غنائي"

التشكيل والكتابة ويستكشف، انطلاقا من تعدديته الفنية تلك، الممكنات الجديدة للوحة والجدار أيضا والمنشآت والأعلام على شاطئ المحيط الأطلسي، إلى درجة لا يمكننا إلا أن نفكر معها هنا بصورة الأطلانط، وهي صورة أسطورية قد ننساها حين يجد هذا الفنان نفسه يواجه بانتظام مفهومين لوصف هذا النشاط القوي، الذي رأى البعض أنه يقترب من تيار الفعــل التشكيلــي (Action painting) الأمريكية وكاهنها الأكبر جاكسون بولوك. بيد أن القاسمي يظل مهووسا بمسعاه الخاص، باعتباره بحثا عن الحد والأثر، وهما مفهومان أساسيان لديه.

وعن الحدّ، نستطيع القول إنه يشتغل داخل هذا الفضاء التشكيلي وخارجه . وحين يجمع بين المحلولات الكيميائية وضروب الخضاب كي يخلق خيالا ماديا نشيطا، فما يجمع بينها بهذا الشكل هي بالتأكيد الآثار المدهشة لمادة محترقة يتحرك وسطها الجسد، لكن أيضا الأمكنة التي يتجذر فيها الإيروس من جديد ويستعيد فيها مرتكزاته واستقراره المتحرك، وقدراته الروحية المفكرة. الحدّ هو ما يشد الفنان إلى هويته وقد تحولت إلى صورة وعلامة ومفهوم. وعلينا متابعة انكسار هذه الطاقة بلمحة



محمد القاسمي

بيد أن القاسمي يظل مهووسا بمسعاه الخاص، باعتباره بحثا عن الحد والأثر، وهما مفهومان أساسيان لديه.

أما أعمال الفنان المغربي فؤاد بلامين (المولود سنة ١٩٥٠) فهي أكثر تركيزا على المادة ولعبة الذاكرة التي تفرزها في حياة الفنان.

بصر. فكل شيء فيها أثر: الذاكرة والموروث البصري والكتابة، ووسم الحركة وإيقاعها القاطع المتراكب فرشة على الأخرى، وذلك حتى نهاية اللوحة، أي بدئها من جديد في مكان آخر صامت: «يتمثل عمل الفنان من دون شك عبر أفعاله المتتالية، في تحويل كل لوحة إلى فضاء تنوسم فيه الآثار وتمحي، حيث تستمر في الوجود متحجرات الأصول، وحيث تتحرك الألوان والدلالات والفرشات اللونية (مثل كثبان رملية). وقد تأتي أحيانا (من حيث لا ندري) رياح لكنس الفضاء التصويري» (جلبير لاسكو).

أما أعمال الفنان المغربي فؤاد بلامين (المولود سنة 1950) فهي أكثر تركيزا على المادة ولعبة الذاكرة التي تفرزها في حياة الفنان. وبعد أن كانت ذات منحى تصوري وإقلالي، بدأت تلح على التوافق الذي يربط بين الحركة وتحولات المادة وبين خلقٍ للأشكال يمكنه أن ينبثق من التوتر الفضائي ومأساته. إنها مأساة اللون الذي تنتثر عليه عناصر الرمادي والأسمر والأسود، عبر التراكم والجمع بين الفرشات اللونية، في ضرب من «الجيولوجيا ذات الطابع العمودي»، كما يفسر لنا ذلك الفنان. وهو يوضح لنا أيضا بأن بحثه المحيط بمختلف التيارات العالمية يستهدف العلامة والمكان والذاكرة: فما موقع الأثر

التجريدي من مدينة فاس، مسقط رأسه؟ إن هذه الثلاثية يوظفها بمثابة تراكم لاستكشاف ابتكارات ما نسميه «ما بعد الحداثة».

لقد وضعنا بين قوسين الكثير من المفاهيم الرائجة في النقد الفني قصد بلورة، إن لم نقل تأكيد العلائق اللامفكر فيها بين التمثيل والتجريد والتشخيص والعلامة والشكل واللاشكل. وبهذا لا نعمل سوى على بلورة مدخل للفن العربي المعاصر.



فؤاد بلامين



عبد الرحيم العلام

«كأس حياتي: كتابات في التشكيل» لإدريس الخوري

إذا كان الكاتب إدريس الخوري يعرف، في الوسط الأدبي بالمغرب، باعتباره كاتب قصة قصيرة متميز، فهو، إلى جانب ذلك أيضا، مشهور باعتباره كاتب مقالة من الطراز الرفيع. هذا الجنس التعبيري الذي خبره الخوري منذ زمان، وما يزال، فقدم فيه العديد من الكتابات والإشارات والمواقف والمعاني ووجهات النظر والانتقادات أيضا. فإلى جانب الإنتاج القصصي للخوري الذي تم جمعه، مؤخرا، في مجلدين اثنين بهيين ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التي تصدرعن منشورات وزارة الثقافة والاتصال، فقد صدرت للكاتب بعض الكتب الأخرى الموازية لكتاباته التخييلية: كتاب «فضاءات: انطباعات في المكان»، وكتاب «من شرفة العين»، وكتاب «بعيدا عن النص، قريبا منه»، وكتاب «كأس حياتي: كتابات في التشكيل»، فكتابه «التتياك السياسي»، عدا مجموعة من الكتابات والمقالات الأخرى التي لم يكتب لها بعد أن تجمع بين دفتي كتاب، أوأكثر، وهي مقالات تدور أساسا حول قضايا السينما والمسرح، وحول أجناس وقضايا وظواهر تعبيرية أخرى.

> يعتبر إدريس الخوري، إذن، واحدا من أهم الكتاب المغاربة الذين مافتئوا يتتبعون، بالتزام وبتفان وكثافة، سيرورة الحركة التشكيلية وتحولاتها بالمغرب، وفي بعض الأقطار الأخرى، عربية وغربية، فكتب عنها الخوري انطلاقا من علاقات بصرية ووجدانية وفنية مباشرة

يعتبر إدريس الخوري، إذن، واحدا من أهم الكتاب المغاربة الذين مافتئوا يتتبعون، بالتزام وبتفان وكثافة، سيرورة الحركة التشكيلية وتحولاتها بالمغرب، وفي بعض الأقطار الأخرى، عربية وغربية، فكتب عنها الخوري انطلاقا من علاقات بصرية ووجدانية وفنية مباشرة، حيث تجد الخوري دوما في حالة استجابة لهذه الدعوة أو تلك أو لزيارة هذا المعرض أو ذاك، مجسدا بذلك حضورا رمزيا وفعليا في المشهد التشكيلي المغربي، إلى جانب أسماء أخرى لها بصماتها الخاصة على مستوى الحركة التشكيلية بالمغرب، بحثا وتحليلا ومتابعة، من مثل إدمون عمران المليح ومحمد السرغيني وعبد الكبير

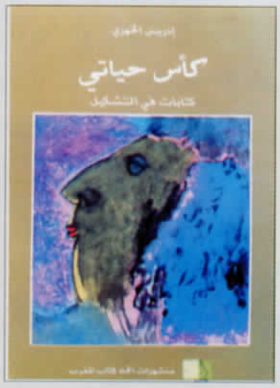
الخطيبي وحسن المنيعي وموليم العروسي وحسن نجمي وخليل المرابط وعزام مذكور وآلان فلامون وياسمينة الفيلالي ..وغيرهم.

وقد فعل الخوري خيرا بلجوئه إلى جمع بعض ما كتبه من مقالات وانطباعات في التشكيل، بين دفتي هذا الكتاب («كأس حياتي : كتابات في التشكيل»، الصادر عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 2000)، حفاظا عليها من الضياع، من ناحية، وإحياء لها، أي بوضعها من جديد رهن إشارة فضاء التداول والتلقي والمرجعية، من ناحية ثانية، بما هي كتابات ومقالات طافحة بوجهات النظر والقراءات النافذة، وغنية بالصور والرموز والتآويل والدلالات.

وإدريس الخوري، في وفائه الدائم للكتابة عن هذه المجالات البصرية الثلاثة (التشكيل والسينما والمسرح)، إنما يكتب، من خلال ذلك كله، للعين سيرتها وحدوسها، انطلاقا من قوة إحساس لدى كاتبنا بالمجال البصري والرؤيوي عموما، بما يعرف به الخوري، في هذا الإطار، من دقة الإدراك واختيار زوايا الرؤية وتشغيل الوصف والتقاط التفاصيل. وهو أسلوب، في الكتابة والتعبير، يطبع، كذلك، مجموع الكتابات القصصية للخوري، كما يميزها، بما هي كتابات مفتونة، هي أيضا، بتشغيل "العين" بتلويناتها العديدة، كما تحتفي بالتقاط كثرة التفاصيل والجزئيات والخصوصيات، الصعبة أحيانا، على الالتقاط والاصطياد، سواء في اللوحة أوفي الشاشة أو في الركح، أو في الواقع العيني..

لقد قام الخوري، في هذا الكتاب الممتع («كأس حياتي..»)، بجمع عدد من المقالات والكتابات التي سبق له أن كتبها خلال فترات سابقة ومتقطعة، منها تسع مقالات، كتبها الخوري عن قضايا مختلفة، تخص، في جانب منها، الحركة التشكيلية بالمغرب، وست وثلاثون مقالة كتبها الخوري عن معارض تشكيلية أقيمت هنا أو هناك ؛ والخوري بذلك، إنما يمد الخزانة الأدبية والتشكيلية والبصرية في المغرب بكتاب قيّم عن التشكيل المغربي، في بعض جوانبه التاريخية والبنيوية، وأيضا في صوغه لمجموعة من الأسئلة الأساس، بما يكتنفها من صعوبات تخص ممارسة الرسم في المغرب، وتلقّي اللوحة، وتكسير مفهوم اللوحة التقليدية، ومفهوم قاعات العرض، وشروط العرض، وترويج اللوحة، وغياب الوعي النظري، والنقاش الفني الدائر في بعض الأوساط الفنية، والتشكيل بين التشخيص والتجريد، وطبيعة الحدود بين ما هو معماري وما هو تصويري..

أما الفصل الثاني، فخصه الخوري



منها تسع مقالات، كتبها الخوري عن قضايا مختلفة، تخص، في جانب منها، الحركة التشكيلية بالمغرب، وست وثلاثون مقالة كتبها الخوري عن معارض تشكيلية أقيمت هنا أو هناك

للحديث عن بعض المعارض التي زارها أو تفاعل معها، هنا أو هناك، وقد تحولت هذه الظاهرة (أي مقرات العرض) من الرباط إلى الدار البيضاء. كما يحكي الكاتب عن بعض الأسماء والتجارب المعروفة، كما هو الشأن بالنسبة للأسماء والتجارب الفطرية والجديدة في عالم التشكيل والرسم والنحت، والعرض أيضا.

هكذا يستعيد الخوري في هذا الكتاب أسماء كبيرة في المشهد التشكيلي المغربي، إلى جانب أسماء أخرى استطاعت أن تنحت لنفسها مكانها الخاص وسط عالم فني أصبح ينغل بالأسماء والعطاءات والعروض. فإلى جانب الغرباوي يستحضر هذا الكتاب، كذلك، تجارب كل من الشرقاوي وبن علال والملياني والهبولي والسلاوي ورحول والصويري، إلى جانب ستة فنانين من الصويرة، والركراكية والأخوان حمزة عاشور ومحمد عاشور وعباس صلادي والصديقي وحنين ورحول وكريم بناني وإكرام القباج وأوبلحاج وعزيز السيد وخالد الأشعري والديوري ومعرض الثمانية رسامين وأبو الوقار الصوفي ومحمد جنات وأحمد المرابط ومعرض العشرين رساما (قاعة المعمل، بالرباط)، وبغداد نعاس وبلامين والبوجمعاوي ومعرض التشكيليين الأمريكيين الخمسة، وديميتريوس غوغيديس ومعرض

فإلى جانب الغرباوي يستحضر هذا الكتاب، كذلك، تجارب كل من الشرقاوي وبن علال والملياني والهبولي والسلاوي ورحول والصويري، إلى جانب ستة فنانين من الصويرة، والركراكية والأخوان حمزة عاشور ومحمد عاشور وعباس صلادي والصديقي وحنين ورحول وكريم بناني وإكرام القباج وأوبلحاج وعزيز السيد وخالد الأشعري والديوري

الرسامين العراقيين الأربعة، فمعرض الرسام العراقي خالد الجادر ومعرض ماتيس بباريس.

وما بين الفصل الأول والفصل الثاني، تتزاحم أمامنا اللوحات والمعارض والفضاءات والأسماء والأسئلة والمفاهيم، والخوري بذلك إنما يقدم لنا حيوات تشكيلية جمالية طافحة بالمتعة ولوعة الألوان، ولو عبر وساطة اللغة والوصف. كما يعيد الكاتب تصوير افتتاننا بعوالم جمالية، من هنا وهناك، بما هي عوالم للمتعة البصرية وللاكتشاف أيضا، وبما هي، أيضا، فضاءات مفتوحة أمامنا على عوالم التشكيل والرسم والنحت والحرف والخط والزخرفة، ومفتوحة، كذلك، على مجموعة من الاتجاهات والأساليب والمدارس، كالواقعية والتعبيرية والانطباعية والتشخيصية والتجريدية..

والخوري، في هذا الكتاب أيضا، لا يتوقف عند حدود الوصف والانطباع فقط، بل يتجاوز ذلك إلى التحليل وتعميق الأسئلة والنبش في ذاكرة الحركة التشكيلية بالمغرب، في بعض مراحلها ومنعطفاتها وتحولاتها، وبمثل ذلك يرصد التحول الذي طال الحركة التشكيلية بالمغرب، من ناحية، وكذا قاعات العرض، من ناحية ثانية.

كما أن الخوري، في هذه المقالات،

يكتب خارج التعصب أو الافتتان بالأسماء الكبيرة، كما يفعل البعض. ففي كتابه هذا نجد مكانا للفنان المحترف، وللفنان الهاوي وللفنان الفطري وللفنان غير المستهلك. يتعايش الكل داخل فتنة التشكيل وبهجة الألوان. ويتم التعبير عن ذلك كله بلغة بليغة وغاية في الشاعرية والجمال، وكأننا ببعض هذه المقالات نخالها قصصا قصيرة جدا (مقالاته: «ملائكة الليل» «الحالمون»، و«في يوم ما، في صباح ما»، على سبيل المثال فقط لا الحصر...).

وكما تحضر الرباط بقاعاتها ومعارضها، في هذا الكتاب، تحضر الدار البيضاء، وقد احتفت بمركزيتها التشكيلية الجديدة، على مستوى مقرات العرض وعدد المعارض. فكما يؤرخ الخوري لتطور الحركة التشكيلية في هاتين المدينتين، منذ الستينيات، وهي المرحلة التي «أعطت للمثقفين شكلا آخر من أشكال التعبير الفني تجاور، ولايزال، مع الكتابة الأدبية التي تجد نفسها اليوم مضطرة إلى المشاهدة والتأمل في حقول تعبيرية ورمزية تسابق الزمن، وبحكم أهميتها الفنية، بدأ المثقف المغربي ذو اللسان العربي الواحد يرتاد القاعات والمسارح بحثا عن شيئه المفقود في حياته التقليدية، وهذا ما يفسر اليوم اهتمامه بالمجال البصري»(ص 13). إلى جانب ذلك، تحضر مدن أخرى من المغرب(الصويرة ومراكش) وخارجه (باريس.. من خلال قراءة الخوري لمعرض أقيم للوحات هنري ماتيس)، وهو ما يعني أن كتاب الخوري هذا يكاد يغطي مراحل وفضاءات أساسية من تطور الحركة التشكيلية في المغرب، في مراكزها وهوامشها، وأيضا في أسمائها الكبرى والهاوية..

وهو ما يعني أن كتاب الخوري هذا يكاد يغطي مراحل وفضاءات أساسية من تطور الحركة التشكيلية في المغرب، في مراكزها وهوامشها، وأيضا في أسمائها الكبرى والهاوية..

زهرة زيراوي



الرياح البنّية أو قطعوني من حقول القصب×

إلى أين تقودنا التساؤلات التالية؟

- هل بالإمكان فتح نافذة بين الفنون البصرية والنص الأدبي؟..

- وهل ما بينهما لا يعدو أن يكون مجاورة؟..

- هل يمكن المجازفة بالقول إن بإمكان أحدهما أن يترجم الآخر، وإلى أي حد يُمكن هذه الترجمة؟..

- أولا يمكن أن يكون الأمر في الأخير مجرد افتعال؟..

قد تقودنا هذه التساؤلات إلى أقدم مثال في التصوير الأوربي تحفظه الذاكرة وذلك عن تماهي الموسيقى بالتصوير عند ليوناردو دفنشي (1452/1519) فيما يتعلق بلوحته الشهيرة «الجيوكندة» حيث إن هذا العمل الذي تم إنجازه عبر ما يزيد عن خمس سنوات والذي لم يستند أساساً لأي «موديل» مع ما أشيع أنه السيدة "موناليزا" التي تنتمي إلى الطبقة الحاكمة، فالذي كان يحافظ على الوحدة الداخلية للعمل هو الاعتماد على فرقة موسيقية فلورنسية يصغي إليها «ليوراندو دفنشي» وهو ينجز العمل حيث إن الفرقة كانت تعزف قطعة معينة أثناء اشتغاله. اللوحة إذن هي غير «الموديل»، غير السيدة «الموناليزا» إنها الوحدة بين الموسيقى وتوضيع الطبقات الشفيفة للصباغة على «الأتوال».

إلى هذا نتذكر توليفات أخرى نجدها واضحة في المسرح إذ يسهم كل من التمويج الضوئي، والديكور المسرحي، والأزياء، وحركات الممثل في كتابة أخرى هي غير النص المكتوب، بل هو النص

إلى هذا نتذكر توليفات أخرى نجدها واضحة في المسرح إذ يسهم كل من التمويج الضوئي، والديكور المسرحي، والأزياء، وحركات الممثل في كتابة أخرى هي غير النص المكتوب، بل هو النص، الذي تم تضفيره بنصوص فنية أخرى تناسلت من النص، نصوص أخرى اندغمت جميعها في نص آخر هو غير الأول.

× قراءة في كتاب : الرياح البنّية، تخطيطات حبريّة، قصائد، رسائل، محمد القاسمي وحسن نجمي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993، 112 .

وتسوقنا «الرياح البنية» باتجاه الأنشطة الدادائية التي صاغتها الحرب العالمية الأولى. نستعيد يوم 23 يناير من عام 1920 إذ يصل الشاعر تزارا إلى باريس قادما من زيوريخ ويقيم عند بيكابيا، ونتذكر الصباح الاحتفالي الذي نظمته مجلة "أدب" وشارك فيه كل الفنانين الذين قدمتهم المجلة، «كوكتو» نفسه قرأ بعضا من أشعاره، أما الشاعر بروتون فقد قدم لوحات وشرحها، وفي حركة رمزية للحركة محا تأليفا لبيكابيا مرسوما بالطبشور على لوح أسود، وكان قد أعلن في القسم الثاني من الحفل أن تزارا سيقرأ قصيدة إلا أنه قرأ مقالا لليون دوديه، فيما كان كل من بريتون وأراغون يثيران ضجة أجراس كهربائية ترن بلا انقطاع، عرضت أيضا في هذا الحفل رسوم جرى Gris وليجيه Leger ونحت ليشتز Lipchitz ، هذا بالإضافة إلى ممثلين للجيل القديم من الشعراء: ماكس جاكوب "Max Jacob" أندريه سالمون " Andr'a salmon " وبليزسا ندرار: "Lez sandrar" . حضر أيضا واحد من الشعراء الشباب الذين سيكون لهم دور هام في المستقبل هو: بول إيلوار، هذا اللقاء المتعدد العناصر الفنية والأدبية سيصوغ علاقة قوية بين بول إيلوار وبروتون ثم هكذا توالت أنشطة الدادائية في هذا التضفير لعناصر الفن بالأدب، لم تكن هذه المقدمة الصغيرة عدا محاولة للتذكير بحركة تَنَسَّخت مع مطلع القرن الماضي، وجاءت «الرياح البنية» مع نهاية نفس القرن في ظرف يكاد إلى حين يكون مماثلا فتسوقنا باتجاه الخلف، ومن خلال الرسالتين المتبادلتين بين الشاعر حسن نجمي، والفنان الشاعر محمد القاسمي سنتعرف جيداً على ظروف الاشتغال، نقرأ من رسالة الشاعر حسن نجمي ما يلي:

«بينما كنت أرى كيف أنقذتَ الصباغة المغربية من «حيادها» في وضع عربي لم يكن فيه أحد محايدا، كنت - أنا - أيضا مسكونا بهذا النص الشعري الطويل المتشذّر والمحتفي بألمه الشخصي، والذي يحفر أخدوده في أعماقي من جراء انشغالنا بفضاء الحرب. ويصفعني بالصور البعيدة والقريبة (أنا أيضا) صور الوجوه، والملامح، والأمكنة التي هناك، في الضفة الأخرى لجسدي.» ص 6.

وسنقرأ في نص الفنان الشاعر محمد القاسمي ما يشير إلى أن هذا العمل الثنائي «الصباغي الشعري» ارتبط توليفه بنشوء الأحداث التي توالت على الخليج حيث كان لهذه الحرب تأثير مباشر قوي ورئيسي على كثير مما اشتغل عليه فنيا وأدبيا في تلك الآونة:



وجاءت «الرياح البنية» مع نهاية نفس القرن في ظرف يكاد إلى حين يكون مماثلا فتسوقنا باتجاه الخلف، ومن خلال الرسالتين المتبادلتين بين الشاعر حسن نجمي، والفنان الشاعر محمد القاسمي سنتعرف جيداً على ظروف الاشتغال

«. كيف يمكن أن نصوغ كلاماً مرآتيا لحبال ضوئية تمتد من السماء للأرض تخترق الحجر، والذاكرة، والجسد. في الليلة الأولى تعذر علي ترتيب الأخبار، والأصوات المتدافعة من أجهزة الإعلام، كما تعذر علي في البداية أن أعبر رسما وصباغة. وها أنت تكاد تطلب مني أن أصوغ هذا التراكم المحرق هندسة كلامية. عملية صعبة ومع ذلك سأحاول ترتيب بعض منها كإشارات تخطيطية. مع ما تخلفه من طعم يترك في فمك مذاق الرماد الساخن».

ولنشدد على مقطعين من الرسالتين المقطع الأول للشاعر حسن نجمي : «. كيف أنقذت الصباغة المغربية من "حيادها" في وضع عربي لم يكن فيه أحد محايداً. كنت أنا أيضا مسكونا بهذا النص الشعري!».

ثم المقطع الثاني للفنان الشاعر محمد القاسمي :

«. غريب أن يتحول جسدك إلى حالة يقظة دائمة.

جسمك بكامله يتحول إلى آذان حساسة تصلها أصوات الكون الغابرة، والرعب، والحب بحدة قاتلة.

موضوع الحرب، والدمار، يفتح أمامك أبواب سراديب المجهول».

ألا يدفع بنا كل من المقطع الأول

ولنشدد على مقطعين من الرسالتين المقطع الأول للشاعر حسن نجمي : «. كيف أنقذت الصباغة المغربية من "حيادها" في وضع عربي لم يكن فيه أحد محايداً. كنت أنا أيضا مسكونا بهذا النص الشعري!».

والثاني إلى الجزم بأننا عندما نُصغي إلى التجارب الفنية، أو الإبداعية في الكون عامة، نجدها في الأخير ذات اتصال لاَوَاعٍ بالإيقاع الوجودي العام، إذ هو الذي يملي جملة من الإيقاعات التي سيعزفها كل من النص الأدبي وعناصر التصوير والموسيقى وكل عناصر المعرفة البشرية على الأرض.

وهاهو ذا القاسمي يضعنا وجها لوجه ـ نحن والإيقاع الوجودي العام «لم يعد لك اختيار ثالث بين اثنين

1/ أن يتملكك الخوف التاريخي الذي يسكنك، إلى أبعد نقطته في مخك الفطري. يملي عليك. وعيونك تمسح الأرض.

2/ يقف هذا الجسم عاريا منهوكا متعبا مرتبكا، مجرداً، مريضا، يمسرح عجزه.»

أولا وعيك بما يجري، بما يحدث في العالم ثم ردة الفعل التي تنجم على ذلك ولحظة الوعي هاته هي التي صاغها الشاعر حسن نجمي في سؤاله :

«كيف أستجيب إبداعيا لقوة الحدث؟.»

ثم هو لا يتركنا نبحر في سحابة غائمة، بل يحدد شكل هذه الاستجابة عبر حدي معادلة : الحد الأول محكوم بالتراث، بالتراكم التاريخي للأمة :

«.من واجبنا أيها العزيز أن ننبش في إضاءات ذاكرتنا، فيما يمنح ذاكرتنا الفردية والجماعية قوة الاستشراف، وأرى أنك أنجزت بعودتك إلى بعض الجذور المضيئة شكلا آخر للانتماء إلى التاريخ، إلى بوصلة الحكاية. ولأننا ننتمي إلى أمة مرهقة بتراث الألم يكون من الواضح لنا «وأحب» الانتماء إلى نقاء وعذاب هذا الإرث الثقيل، بما أنه ذكرى متواصلة فينا، وحاضر نجهل امتداداته في السديم الآتي.»

وإذا كان الحد الأول مغموساً في التراث فإن الحد الثاني لهذه الاستجابة الإبداعية يقودنا نحو الثروات الثقافية المختلفة التي يمتلكها الإنسان، ذلك أن الحضارات الجزئية جميعها ما هي في الحقيقة سوى ضروب من الإسهام في الحضارة التي هي تجسيد في الزمان للعبقرية الإنسانية في تمام تنوعها، وغناها والتي لا تُفضي بنا إلى باب مغلق وواحد.

فالمثقف أو الفنان ليسا مجرد انتماء لتراكم تاريخي معين، ولا هما أيضا مستودعاً لحضارة، بل هما نتاجهما معا : نتاج التراكم التاريخي أو التراث الذي لا يزعم أنه ممسك بمنظومة من القيم المطلقة والتي تتجسد فيه وحده. انطلاقا من الوَعْي بهذين الحدين صاغ الشاعر نجمي الحد الثاني من المعادلة والذي يعود

ليس عبثا أن يأتي الشاعر «ببروتون» فالمقصود هنا هو التذكير بالحركة السوريالية، برموزها وعناصرها، بتعدد اشتغالاتها. التذكير أيضا بالظروف التي أسهمت في تشكلها، بالشظايا، وبالشمس الغاربة، بالحرب المدمرة، أليست حرب الخليج وعاصفة الصحراء هي استعادة بشكل من الأشكال لدمار الحرب العالمية مع فارق «ما»؟!

بنا إلى الحركة السوريالية، بل وحتى الدادائية قبلها :

Ah, ils vont encore venir... !

بروتون !..

لماذا تستغيث ياأحمق القصيدة؟

إن لهذا السلاح شَعَراً بكل ألوان القارات

ولي ما يكفي من دم!..

إذن سنفهم :

ليس عبثا أن يأتي الشاعر «ببروتون» فالمقصود هنا هو التذكير بالحركة السوريالية، برموزها وعناصرها، بتعدد اشتغالاتها. التذكير أيضا بالظروف التي أسهمت في تشكلها، بالشظايا، وبالشمس الغاربة، بالحرب المدمرة، أليست حرب الخليج وعاصفة الصحراء هي استعادة بشكل من الأشكال لدمار الحرب العالمية مع فارق «ما»؟! ربما الفارق هنا أنها في بلاد العرب، وضداً على وضع تكنولوجي سيكون يوما «ما» عليه أن يقبر وليداً خشية أن يتطاول.

اشتغال ثنائي أنتج تحت سماء تمطر ناراً نصّاً مشتركاً، أو متماهيا، أو يلبس أعضاءه المشتركة، وما أدري هل يسمح لي أن أسميه صباغة الشّعْر، أو شِعْر الصباغة، أو الشعر يتماهى عبر اللون، أو اللون يرتدي شعراً.

ذكرتني الرياح البنية بمولانا جلال الدين الرومي ينشد :

«أسْمَعُ القصب

عندما يروي النامي قصته

ويشكو الفراق!.

أسمعُهُ يقول :

قَطعُوني من حقول القصب !.»

القصب الشكل، ومنافذ الريح المحدثة في جسد القصب، أو الجراح التي حولته إلى ناي يغرف عليه القصب قصةَ أصل بالقوة وحكاية اجتثاثه عن جذوره :

قطعوني من حقول القصب

ها نحن في الرياح البنية أمام تنافذ حيث يفضي بنا حد إلى حد مفعم بجسد الآخر، مشدود إلى جذعه، فتمتد عروق في جسم الآخر، أو عروق الآخر في جذع الأول.

وكما عزف الناي لوعة وجوده وحنينه بالتَّحَقُّق، نَقِفُ على عتبة نص تصويري يتحقق فيه الإنصات بالعين وهو يجاسر صرخة لغرفة محجوزة للقصف، غرفة فنان وصرخة شاعر.

كُنَّا قَدْ أَطْفَأْنَا ضَوْءَ الغُرْفَةِ.

وَفَتَحْنَا الشِّفَاهَ لِنَتَفَرَّغْ لِكَأْسِ القُبْلَاتِ.

فَجَاءَتِ الطَّائِرَاتُ المُغِيرَةُ ـ

وَلَمْ أَجِدْ فَماً قُرْبَ فَمِي.

اسْتُشْهِدَتِ القُبْلَاتُ وَحُجِزَتِ السَّمَاءُ لِلْقَصْفِ.

(نجمي)

وكما عزف الناي لوعة وجوده وحنينه بالتَّحَقُّق، نَقِفُ على عتبة نص تصويري يتحقق فيه الإنصات بالعين وهو يجاسر صرخة لغرفة محجوزة للقصف، غرفة فنان وصرخة شاعر.

إكرام عبدي



حول التجربة التشكيلية لمحمد شبعة×

لم يكن إصدار كتاب «الوعي البصري بالمغرب» للفنان المغربي الكبير محمد شبعة، وعنه، مفاجأة لنا بل كان أمرا عاديا، ليس استهانة بهذا العمل الكبير والمتميز، أو تقليلا من شأنه وإنما لأن اتحاد كتاب المغرب الذي كان وراء مبادرة إصدار هذا الكتاب البهي في طباعته، عودنا دائما ومنذ تأسيسه على انفتاحه على الفنانين التشكيليين المغاربة بل وكل المبدعين بدون تحيز أو تعصب لفن دون آخر.

فمنذ تأسيسه سنة 1959 عمل اتحاد كتاب المغرب على اقتسام بيته البسيط مع مجموعة من الفنانين المغاربة (القاسمي، الغرباوي.) شاركوه الاهتمام وتضافر الجهود، تماما مثلما استجاب لنداء «الجمعية المغربية للفنون التشكيلية» التي كانت تسعى

لم يكن إصدار كتاب «الوعي البصري بالمغرب» للفنان المغربي الكبير محمد شبعة، وعنه، مفاجأة لنا ،لأن اتحاد كتاب المغرب الذي كان وراء مبادرة إصدار هذا الكتاب البهي في طباعته، عودنا دائما ومنذ تأسيسه على انفتاحه على الفنانين التشكيليين المغاربة

بكل جدية إلى مد جسور التواصل بين الفنانين التشكيليين والكتاب، فكانت مجلة «الإشارة» ثمرة ذلك التلاقح الإيجابي والهادف. كما أن الاتحاد لم يأل جهدا في بلورة الوعي الفكري لدى الفنانين المغاربة بطرحه لجدالات ونقاشات حول قضايا فنية وفكرية : «مناظرة اتحاد الكتاب بمراكش»، ناهيك عن تخصيصه لملفات حول التشكيل المغربي في مجلة «آفاق».

وأمام قلة وجود فضاءات ثقافية تمنح الفنان المغربي فرصة التلاقي بالجمهور، عمل الاتحاد على ترميم هذا الفراغ الذي يؤرق أغلب الفنانين المغاربة، بإقامته لمجموعة من المعارض الفنية لعدد من الفنانين المغاربة المبدعين.

كما عمل الاتحاد على خوض تجربة إصدار بعض من الكتب حول التشكيل، ككتاب «كأس حياتي»

× قراءة في كتاب : شبعة : الوعي البصري بالمغرب، كتابات، حوارات، شهادات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001، 128 ص مرفقة بالصور واللوحات.

لإدريس الخوري وكتاب «الوعي البصري بالمغرب» للفنان محمد شبعة، هذا الكتاب الذي يعتبر محاولة جادة للقبض على التجربة الإبداعية التشكيلية لمحمد شبعة والتقاط أهم ملامحها ـ وإن كان الأمر يبدو صعبا لأن تجربة محمد شبعة أغنى من أن تجمع في كتاب واحد فقط ـ والاطلاع بالتالي على مسار الحركة التشكيلية بالمغرب.، ذلك : «أنه يصعب اليوم بالنسبة لمؤرخ للفن المغربي الباحث في تطورنا الثقافي والفني أن يقرأ التجربة المغربية بدون أن يقرأها من خلال أسمائها ورموزها الأساسية، وضمنها، بل وفي مقدمتها الفنان محمد شبعة»، على حد تعبير رئيس اتحاد كتاب المغرب الشاعر حسن نجمي في كلمة افتتاحية مركزة للكتاب عن جدلية الفني والثقافي عند محمد شبعة. وهي بادرة لافتة من اتحاد كتاب المغرب، نتمنى أن تستمر مع تجارب وأسماء ورموز أخرى من مشهدنا التشكيلي، المغربي، والبصري عموما.

يتوزع هذا الكتاب، الذي ينتمي إلى سلسلة «الكتب الجميلة» (Les Beaux Livres) على ثماني كتابات ومقالات، حررت في مناسبات مختلفة، ونشر أغلبها في بعض المنابر الوطنية والأجنبية : «العلم الثقافي»، وفي مجلة «فن»، بالإضافة إلى سبع حوارات نشرت في مجلات مغربية وعربية (الثقافة الجديدة، مجلة الأساس، مجلة الطليعة العربية، مجلة دفاتر الشمال)، إلى جانب ست شهادات حول الفنان محمد شبعة لكل من (عبد اللطيف اللعبي، زكية داوود، عبد الله زريقة، فريد الزاهي، مصطفى حداد)، عدا كونه كتابا تتخلله العُديد من اللوحات والجداريات لذات الفنان، هاته التي تختصر، في جانب منها، تجربته التشكيلية التي تمتد على أزيد من أربعين سنة من المسار الفني المتسم بـ«التمرد» و«التغيير» و«المراجعة النقدية» و«التفاؤل».

ولا يمكن تناول كتابات محمد شبعة التنظيرية والفكرية حول الفن التشكيلي بمعزل عن الحوارات التي أجريت معه، وكان آخرها الحوار الطويل (ما يربو عن أربعين صفحة) والغني بالأفكار، الذي أجراه معه حسن نجمي ونشر في العدد الأخير من مجلة «عالم التربية»، أو عن الشهادات التي قيلت في حقه، وهي شهادات مثل ألوانه، قد تتصادم لكنها، في الأخير، تتوحد عند لحظات الطفولة والعبقرية والبهاء، طفولة الفنان وعبقريته، وخفة الروح وبهاء الألوان وعنفها الدلالي. فكل هذه المجالات تنصهر فيما بينها لتكون رؤية واضحة عن تجربة محمد شبعة التشكيلية، ومن خلالها يتم كذلك التأريخ للحركة التشكيلية الفنية



يتوزع هذا الكتاب، الذي ينتمي إلى سلسلة «الكتب الجميلة» (Les Beaux Livres) على ثماني كتابات ومقالات، حررت في مناسبات مختلفة، ونشر أغلبها في بعض المنابر الوطنية والأجنبية

المغربية. وكذا التأريخ للإطار العام الذي كانت تتحرك فيه تجربة هذا الفنان، بما هي تجربة كانت، ولازالت، تراهن على ثقافة وطنية تتوخى الحذر من ثقافة غربية تشبع بها هو وغيره من الفنانين(القاسمي، بلكاهية، المليحي.)، لكنهم كانوا كلهم واعين بضرورة تذويبها ومزجها بالتراث التشكيلي الوطني الحضري والقروي لصنع تجربة تشكيلية تحمل كل مقومات الفن المغربي الأصيل، مقاومين كل أشكال التهجين والاستلاب التي يمكن أن تطول الإبداعات التقليدية والفن الشعبي.

كما نستشف من خلال هذا الكتاب عمق الوعي النظري لدى الفنان، إلى جانب الوعي البصري. فمحمد شبعة يعتبر من بين الفنانين المغاربة القلائل، مثله في ذلك مثل القاسمي والمرابط، عكسوا كلهم بعمق تلك الجدلية بين الثقافي والفني، فكان لابد للفنان أن يمهد لفنه ويضع لذلك أساسا عقلانيا، ولكن ليس بالشكل الذي يكون فيه أسيرا لهذا التمهيد العقلاني، بل بالشكل الذي يظل فيه حرا في إبداعه. أما جدية عمله وموضوعيته فسيتم استكشافهما فيما بعد، حين سيلج عملُه زمن القراءة التاريخية. كما أن الفن التشكيلي المغربي سيظل معطوبا أجوف ما لم يصاحبه جدال ونقاش فكري يسلط الضوء على كل الهفوات والثغرات التي

كما نستشف من خلال هذا الكتاب عمق الوعي النظري لدى الفنان، إلى جانب الوعي البصري. فمحمد شبعة يعتبر من بين الفنانين المغاربة القلائل، مثله في ذلك مثل القاسمي والمرابط، عكسوا كلهم بعمق تلك الجدلية بين الثقافي والفني

يمكن أن تعوق تطوره أو تسد آفاق استمراريته أو نضجه.

كما لا يتوانى الفنان في كل مناسبة تتاح له سواء في كتاباته أم في حواراته عن إبداء وجهة نظره حول الفطرية معتبرا إياها غير كافية لخلق الفنان، بل هي حركة فنية شجعتها السياسة الاستعمارية وروجتها خارجيا، وهي التي تتوخى مسخ الإبداعات التقليدية والفن الشعبي وتشويههما، ويؤكد محمد شبعة، في المقابل، على ضرورة العودة للفن الشعبي القروي والفن التراثي المغربي العربي الإسلامي وفن الهندسة المعمارية. فمحمد شبعة، إضافة إلى كونه فنانا، فهو أيضا أستاذ للهندسة المعمارية، وتأثير الهندسة المعمارية يبدو جليا في كتابته «من أجل خطاب جديد عن المدينة»، حيث المدينة تحتضر أمام الملأ ولا حراك في حالة استلاب وفي غياب أية هوية أو خصوصية ثقافية، مما يستوجب ضرورة التدخل لإعادة الاعتبار لـ «ثقافة المدينة»، وضخ دم جديد في علاقة المديني بمدينته فلا تكون علاقة سكن فقط بل علاقة عشق وسعادة.

والفنان محمد شبعة كغيره من الفنانين المغاربة يجد نفسه محاصرا بصعوبات جمة تؤرقه وتقض مضجعه والتي يمكن إجمالها في

«الفقر الفني» على حد تعبيره وضعف البنية التحتية (المتاحف، وسائل الإعلام، قاعات العرض، المعاهد الفنية) التي ظل يدافع عنها في أغلب حواراته هذا بالإضافة إلى غياب التربية الفنية والثقافة الفنية. فالفنان لا يمكنه أن يبدع إلا بوجود شروط اجتماعية ملائمة وسوق وطنية واسعة تقف ضد كل أنواع الاحتكار والاستحواذ البورجوازي للنخبة الفنية الجادة والشابة، وهذا القلق يبدو واضحا في أغلب حواراته التي تتأرجح بين الرضى على منجز فني متحقق

يبقى كتاب «الوعي البصري بالمغرب» إشراقة تضيء محطات مهمة من تاريخ الفن التشكيلي المغربي من خلال أحد رواده الفنان محمد شبعة، و«ذاكرة بصرية» ما أحوجنا إليها

وبين القلق على أفق فني سيتلاشى ما لم تتوفر الشروط التاريخية الكفيلة باستمراريته.

يبقى كتاب «الوعي البصري بالمغرب» إشراقة تضيء محطات مهمة من تاريخ الفن التشكيلي المغربي من خلال أحد رواده الفنان محمد شبعة، و«ذاكرة بصرية» ما أحوجنا إليها في غياب مثل هذه المبادرات التي تبرز الوجه الآخر الحقيقي للمشروع التشكيلي المتطور في بلادنا.

جان جونيه

محترف البيرتو جياكوميتي

ترجمة علي تيزلكاد



علي تيزلكاد

تقديم

يعتبر جان جونيه بحق ظاهرة أدبية وفنية متميزة من أبرز الظواهر الفنية، ليس فقط على مستوى الأدب الفرنسي ولكن أيضا في مصاف الإنتاج الفني العالمي.

وباعتبار كثافة الإضافات التي قدمها للتراث الإنساني وعمقها فإنه سيبقى لا محالة موضع تساؤلات وتحليلات ودراسات، في كل بقاع العالم ولعقود طويلة، لا نزال اليوم، بعد أقل من عشرين سنة على وفاة الكاتب، لا نرى منها إلا الإرهاصات الأولى وبعض المقاربات التي تغلب عليها الصبغة التاريخية والحكائية، على حساب النظرة الجمالية والتساؤل العويص حول بلاغيات كتابة جونيه التي تشكل البؤرة والجوهر المثير للاستفهامات وسر الأسرار الذي يستحق التمحيص وجهد القراءات.

كتابات جان جونيه أصبحت أسماؤها وعناوينها متداولة في أوساط المطلعين، حتى وإن كانت تطغى على هذه «المعرفة» إشاعات سطحية حول أخلاق وميولات الكاتب، ثم بعض ما شاع عنه من التزامات سياسية أو من انزياحات بالنسبة للسلوكات المتداولة حسب المعايير العمومية.

ولعل النص الذي نقترح له ترجمة فيما يلي إشارة إلى وجه من الوجوه الأكثر دلالة على نمط الكتابة لدى جونيه وإضاءة لجزء من أهم الانشغالات الإبداعية لديه.

ولعل النص الذي نقترح له ترجمة فيما يلي إشارة إلى وجه من الوجوه الأكثر دلالة على نمط الكتابة لدى جونيه وإضاءة لجزء من أهم الانشغالات الإبداعية لديه.

و«محترف ألبيرتو جياكوميتي» كُتيب نُشر للمرة الأولى عام 1958 عن دار نشر الأربليت L'ARBALÈTE . في تلك الفترة كان كل من جونيه وجياكوميتي معروفين على الساحة الإبداعية الباريسية، ولكنهما اتخذا كلاهما آنذاك موقف تحفظ بالنسبة للتيارات و السلوكات المهيمنة على

الحياة الفكرية الفرنسية بزعامة بعض الأسماء ـ النجوم أمثال سارتر وبروتون، زعيمي الوجودية والسريالية المستقطبين لأغلب أسماء المفكرين والمبدعين في ذلك العهد.

في ظروف هذا الانزواء النسبي للكاتب والنحات واللذين جمعتهما صداقة حميمية خلال عدة سنوات سيكتب جونيه هذا النص الذي يعتبر في طريقة تركيبه محاكاة مضنية لحركات الفنان ـ النحات وهو يُركب من المادة مكونات الدلالة والبلاغة والجمالية ويضفي عليها الشكل الخارجي الذي ستستعرض من خلاله ذواتها على العالم الخارجي. ربما يمثل هذا النص، بالرغم مما قد يوهم به من تردد وتوتر في التعبير أحد مفاتيح الكتابة والجمال الجونيتية حيث يتعرض فيه لأهم التساؤلات التي يطرحها في باقي إنتاجاته والمتعلقة بمواضيع اللغة والموت والفن والجمالية.

كلمة أخيرة وعابرة عن الترجمة : هناك عند جونيه من وراء الكلمات والتراكيب وفنية السرد من الناحية البلاغية، بُعد لصيق بعملية "تنفس" النص، ووتيرة النبض الذي يُسقطُه الكاتب ما بين الكلمات المرسومة ـ المنطوقة. هذ البعد اللامرئي محسوس جدا مع ذلك. وخلال هذه الترجمة، كما خلال الإدمان الطويل على قراءة جونيه ؛ أحرصُ باستمرار على اقتفاء هذا النبض ومحاولة عدم التشويش عليه قدر الإمكان، بالرغم مما تثيره عملية ترحيل الدلالات والمعاني والإيحاءات من ارتجال وقيود.

المترجم

نص الترجمة

لعل كل شخص قد عانى، لا محالة، من هذا الحزن، بل الرعب، لرؤية كيف أن العالم وتاريخه يبدوان وكأنهما مستدرجان في سياق حركية حتمية، لا تتوانى أبدا عن الاتساع ؛ والتي لا تبدو قادرة على تغيير إلا الظواهر المرئية للعالم، لغايات لا محدودة التفاهة. هذا العالم المرئي هو كما هو، وفعلنا تجاهه لا يمكنه حتما تحويله إلى غيره. وهكذا نجد أنفسنا نفكر بحنين في كون يكون فيه الإنسان، عوض التكالب على التأثير على الوجه المرئي للأمور، يسعى جاهدا إلى التخلص من هذا المظهر ؛ ليس فقط من خلال الامتناع عن كل فعل يستهدف هذا المظهر، وإنما من خلال التعرية الكافية للذات قصد البلوغ إلى اكتشاف ذلك الموقع الدفين والسري بداخلنا والذي كان من الممكن أن يشكل نقطة انطلاق مغامرة إنسانية تختلف تماما عما حصل. ووجه الاختلاف كان سينصب على الجانب الأخلاقي بالتحديد. ومن



في ظروف هذا الانزواء النسبي للكاتب والنحات واللذين جمعتهما صداقة حميمية خلال عدة سنوات سيكتب جونيه هذا النص الذي يعتبر في طريقة تركيبه محاكاة مضنية لحركات الفنان ـ النحات وهو يُركب من المادة مكونات الدلالة والبلاغة والجمالية ويضفي عليها الشكل الخارجي

يدري؟ لعل هذا المصير اللاإنساني، وهذه المنظومة المحتومة، هما الداعيان إلى الحنين لحضارة تبحث عن مسالك لها خارج ماهو قابل للقياس. إنها أعمال جياكوميتي هي التي تجعل عالمنا لا يطاق بالنسبة إلي ويزيد في قوة هذا الشعور في نفسي، لفرط ما يبدو لي لدى هذا الفنان من قدرة على تنحية كل ما من شأنه أن يشوش على نظرته كي يكتشف ما يتبقى من الإنسان عندما تزاح جميع الزوائف. ولكن لعل جياكوميتي نفسه كان في حاجة إلى هذا المصير اللاإنساني المفروض علينا، كي يكبر حنينه إلى أن يعطيه القوة على النجاح في بحثه. على كل، فإن أعمال هذا الفنان تبدو لي وكأنها تنصب جميعها في المسعى الذي ذكرت، والذي لا ينطبق فقط على الإنسان وإنما هو أيضا منطبق على أدنى وأبخس الأشياء. وعندما يتوصل إلى تخليص الشيء أو الكائن المختار من زوائفه النفعية، فإن الصورة التي يقدمها عن هذا الشيء أو الكائن رائعة. مكافأة مستحقة، ولكنها متوقعة.

ليس للجمال مصدر غير الجرح، في صورته الفريدة والمختلفة بالنسبة لكل واحد ؛ الجرح المخفي أو المرئي، والذي يحتفظ به كل إنسان بداخله، يرعاه ويلجأ إليه كلما أراد الانسحاب من العالم للارتماء في وحدة مؤقتة ولكنها عميقة.



جياكوميتي يشتغل

ليس للجمال مصدر غير الجرح، في صورته الفريدة والمختلفة بالنسبة لكل واحد ؛ الجرح المخفي أو المرئي، والذي يحتفظ به كل إنسان بداخله، يرعاه ويلجأ إليه كلما أراد الانسحاب من العالم للارتماء في وحدة مؤقتة ولكنها عميقة.

وهكذا نرى أننا في هذا الصدد بعيدون كل البعد عما يسمى بالفن البؤسوي. ففن جياكوميتي يبدو لي وكأنه يسعى إلى اكتشاف ذاك الجرح الدفين بداخل كل كائن، بل وفي كل شيء، حتى ينبعث منه إشعاع يغير الكائن أو الشيء.

××××

عندما ظهر فجأة - لأن تقاطيع المشكاة حادة عند منحدر الجدار - تحت النور الأخضر، أوزيريس، انتابني الخوف. عيناي، بالطبع، كانتا أول من أخبر؟ أبدا. إنهما كتفاي أولا، وقفاي التي ضغطت عليها يد أو كتلة ما، أرغمتني على النفاذ إلى الألفيات المصرية وذهنيا، إلى الانحاء، بل أكثر من هذا، إلى التقلص أمام ذلك التمثال ذي النظرة والبسمة القاسيتين. كان الأمر يتعلق حقا بإله. إله القسوة الحتمية. (إني أتحدث - كما قد يخال - عن تمثال أوزيريس، المنتصب وسط القبو الطقوسي بمتحف اللوفر). كنت خائفا لأن الأمر كان يتعلق، بدون أدنى شك ممكن، بإله. بعض تماثيل جياكوميتي تحدث في انفعالا قريبا جدا من هذا الرعب، وانبهارا يكاد يكون مماثلا.

إنها توحي لي أيضا بهذا الشعور الغريب : إنها أليفة وتمشي في الشارع. في حين أنها في أعماق التاريخ، في مصدر كل شيء، لا تكف

عن الاقتراب والتراجع إلى الوراء، في لا حراك شامخ. ما أن يحاول بصري تأنيسها والاقتراب منها حتى يراها تبتعد إلى ما لا نهاية. ولكن بدون هيجان ولا غضب ولا صاعقة. فقط بسبب مسافة بينها وبيني لم ألاحظها لفرط ما كانت مكبوسة ومختصرة لدرجة تجعلني أخالها شديدة القرب مني. وهاهي الآن تبتعد إلى ما وراء مرمى النظر : فالمسافة بيني وبينها تسرح انطواءها فجأة. أين هي ذاهبة؟ مع العلم أن صورتها لا تزال ماثلة للنظر. أين هي؟ (إني أخص بالحديث التماثيل الثمانية الكبيرة التي عرضت صيف هذا العام بفينيسيا).

××××

إني لا أفهم جيدا ما يطلق عليه في مجال الفن نعت التجديد. هل لابد للعمل الفني أن يُفهم من قبل الأجيال القادمة؟ ولكن لماذا؟ وهذا سيعني ماذا؟ أنها ستستطيع استعماله؟ لأي غرض؟ لا أرى المقصود. ولكني أرى أفضل من كل هذا. حتى وإن كانت رؤيتي هذه لاتزال غامضة إلى حد بعيد. أرى أن كل عمل فني، إذا أراد أن يبلغ أسمى الدرجات، ينبغي له، ومنذ لحظة ولادته، أن يعمل، بصبر ومثابرة لا ينتهيان، على الانحدار عبر الألفيات حتى يبلغ، إن استطاع، ذلك الليل الضارب في غياهب الذاكرة والذي تسكنه الأموات المرشحة

إني لا أفهم جيدا ما يطلق عليه في مجال الفن نعت التجديد. هل لابد للعمل الفني أن يُفهم من قبل الأجيال القادمة؟ ولكن لماذا؟ وهذا سيعني ماذا؟ أنها ستستطيع استعماله؟ لأي غرض؟ لا أرى المقصود.

للتعرف على ذواتها في هذا العمل الفني.

لا، أبدا. فإن الأعمال الفنية ليست موجهة لأجيال الأطفال. إنها مهداة لشعب الأموات الذي لا يحصى. وهذا الشعب يوافق عليها أو يرفضها. لكن هؤلاء الأموات الذين كنت أتحدث عنهم لم يكونوا أبدا أحياء. أو بالتالي فأنا أنسى ذلك. إنهم كانوا كذلك بقدر يجعلنا ننساه، وكانت وظيفة حياتهم أن تعبر بهم ذلك الشاطئ الآمن حيث ينتظرون إشارة ـ تصدر من هنا ـ ويتعرفون عليها.

حتى وإن كانت حاضرة هنا، أين هي إذن وجوه جياكوميتي التي كنت أتحدث عنها، إن لم تستقر في الموت؟ من حيث تفلت عند كل نداء من نظرتنا لتقترب منا.

××××

قلت لجياكوميتي

أنا ـ لابد للإنسان أن يكون شديد رباطة الجأش ليحتفظ بأحد تماثيلك في منزله.

هو ـ لماذا؟

أتردد في الجواب. فالجملة التي أستعد للنطق بها ستجعله يسخر مني.

أنا ـ يكفي أن نضع أحد تماثيلك

في غرفة لكي تتحول هذه الأخيرة إلى معبد.

بدا عليه نوع من الاندهاش.

هو ـ وتعتقد أن الأمر إيجابي؟

أنا ـ لا أدري. وأنت، هل تعتقد أن الأمر إيجابي؟

الأكتاف على الخصوص وصدر اثنين من هذه التماثيل توحي بهشاشة هيكل عظمي يهدد بالتفتت إذا لمسناها. انحناءة الكتف ـ ربط الذراع ـ رائعة. (عفوا، ولكن) رائعة روعة القوة. ألمس الكتف وأغمض العينين. مستحيل علي وصف سعادة أصابعي. أولا، هي تلمس البرونز للمرة الأولى. ثم هناك طرف ما قوي يقودها ويطمئنها.

××××

يتحدث بصوت أجش. يبدو وكأنه يختار عمدا النبرات والألفاظ القريبة من الدردشات اليومية مثل صانع براميل.

هو ـ إنك رأيتها من الجص. هل تذكرها من الجص؟

أنا ـ أجل.

هو ـ هل تعتقد أنها تفقد شيئا أن تكون من البرونز؟

أنا ـ لا، أبدا.

هو ـ هل تعتقد أنها تكسب شيئا؟

مرة أخرى أتردد هنا في النطق بالجملة التي من شأنها التعبير الأفضل عن شعوري.

أنا ـ ستهزأ مرة أخرى مني، لكني أشعر بإحساس غريب. لا أقول إنها تكسب شيئا، بل إن البرونز هو الذي اكتسب قيمة إضافية من خلالها. تساؤلك عبارة عن انتصار للبرونز. على نفسه، ربما.

هو ـ لابد للأمر أن يكون كذلك.

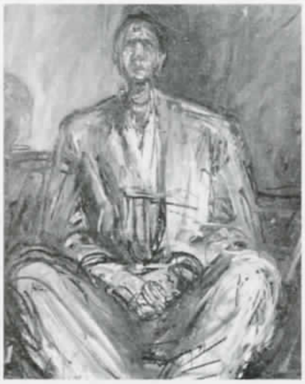
××××

يبتسم. وكل الجلد المتكمش لوجهه ينطلق بالضحك. بشكل غريب. فالعيون تضحك، بالطبع، لكن الجبين أيضا. شخصه كله يعلوه اللون الرمادي نظير لون محترفه. ربما لتحقيق التآنس ارتدى لون الغبار. أسنانه تضحك ـ متباعدة ورمادية أيضا ـ يتسلل الريح ما بينها.

ينظر إلى أحد تماثيله:

هو ـ إنه مشوه، أليس كذلك؟

هذا اللفظ، كثيرا ما يستعمله. يحك رأسه الرمادي، الأشعث. آنيت[1] هي التي قصت شعره. يعيد تعديل سرواله الرمادي الذي كان قد انحدر


جونيه بريشة جياكوميتي

إلى ما فوق حذائه. كان يضحك قبل ست دقائق، لكنه الآن يلمس تمثالا قد بدأ في تشكيله: خلال نصف دقيقة، سيندمج برمته في عملية تمرير أصابعه على كتلة التراب. لم أعد أعنيه في أي شيء.

عن البرونز، خلال مأدبة عشاء، خاطبه أحد أصدقائه، لمشاكسته لا محالة - من هو؟ قائلا: - بصراحة، هل يمكن لدماغ طبيعي الخلق أن يعيش في رأس مسطح هكذا؟

كان جياكوميتي يعلم أن دماغا لا يمكنه أن يعيش داخل جمجمة برونزية حتى ولو كانت مقاساتها مستنسخة بدقة عن مقاسات رأس روني كوتي[2]. وبما أن الرأس سيكون من البرونز، وكي يمكنها أن تحيا، ويحيا البرونز، لابد إذن... واضح، أليس كذلك؟

××××

جياكوميتي يلح أكثر: نموذجه الأمثل هو التمثال التيمي المطاطي الصنع والذي يباع للأمريكيين الجنوبيين في بهو «ليفولي - بيرجير»[3].

هو - عندما أتجول في الشارع وأرى صبية عن بعد ترتدي كل ثيابها، أرى صبية. عندما تكون داخل الغرفة وعارية تماما أمامي، فإني أرى إلهة.

أنا - بالنسبة لي امرأة عارية هي امرأة عارية. إن هذا ليس من شأنه أن يمارس علي أي تأثير. ليس في استطاعتي أبدا رؤية إلهة. لكن تماثيلك أراها كما ترى أنت الصبيات عاريات.

هو - هل تعتقد أني أتوفق في إظهارها كما أراها؟

××××

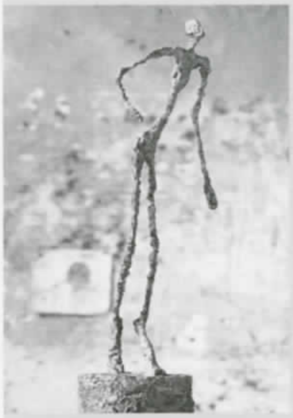
زوال اليوم نحن في المحترف. ألاحظ لوحتين - رأسان - بحدة منقطعة النظير. إنها تبدو تسير، تقبل باتجاهي، لا تكف عن السير نحوي، ولست أدري ما الذي يوحي في عمق اللوحة بعدم توقف انبثاق هذا الوجه الحاد.

هو - لقد بدأ الشكل يظهر، أليس كذلك؟

يسائل وجهي. ثم يضيف مطمئنا.

هو - أنجزتها الليلة السابقة. من الذاكرة. أنجزت أيضا رسوما (يتردد). لكنها ليست جيدة، تريد رؤيتها؟

لعلي أجبت بطريقة غريبة، لفرط ما أدهشني السؤال. خلال السنوات الأربع التي أراه فيها باستمرار، هذه هي المرة الأولى التي يقترح علي أن يوريني أحد أعماله. في باقي الأحيان كان يقتصر على



الرجل الذي يمشي

(جياكوميتي)

ملاحظة - بنوع من الاستغراب - كوني أرى وأعجب.

يفتح صندوقا من الكارطون ويخرج منه عشرة رسوم من بينها أربعة على الخصوص رائعة. واحد من تلك التي كان تأثيرها علي أقل وقعا من الآخرين، كان يمثل شخصا قصير القامة للغاية، يوجد في منتهى أسفل ورقة بيضاء شاسعة.

هو - لست براضٍ تماما عنها ولكنها المرة الأولى التي تجرأت فيها على هذا.

ربما قصد أن يقول: «إبراز قيمة مساحة بيضاء بهذا الحجم من خلال شخصية في مثل هذا الصغر؟ أو: إظهار كيف أن أبعاد شخصية ما تقاوم محاولة سحقها من طرف مساحة ضخمة؟ أو...».

مهما كانت محاولته، كان لعبارته تأثير قوي علي، إذ هي صادرة عن رجل لم تنقطع أبدا جرأته على الإبداع. هذه الشخصية المتناهية الصغر، هي أحد انتصاراته. ماذا يا ترى كان عليه هو، جياكوميتي، أن يقهر، والذي كان يهدده بالخطر لهذا الحد؟

عندما قلت في سياق سابق: «.. من أجل الأموات». فذلك أيضا من أجل تمكين هذه الحشود الكبيرة من

إذن لابد من فن، يمتلك تلك القدرة الغريبة التي تسمح له بالنفاذ إلى مجال الموت هذا.

إن الأعمال الفنية لجياكوميتي تمد عالم الأموات بمعرفة وحدانية كل كائن وكل شيء، وتخبرهم بأن وحدانيتنا هذه هي مجدنا الأوكد.

أن ترى أخيرا ما لم يكن في مستطاعها رؤيته عندما كانت حية، واقفة على عظامها. إذن لابد من فن - ليس سائلا، على العكس، شديد الصلب - لكنه يمتلك تلك القدرة الغريبة التي تسمح له بالنفاذ إلى مجال الموت هذا، ولربما العبور عبر مسام جدران مملكة الأشباح. فالظلم - وألمنا - سيكونان كبيرين إلى حد لا يطاق إذا حرم واحد من هذه الأشباح من التعرف على أي منا. وسيكون انتصارنا هزيلا جدا إذا لم يكن في وسعه أن يضمن لنا غير مجد مستقبلي.

إن الأعمال الفنية لجياكوميتي تمد عالم الأموات بمعرفة وحدانية كل كائن وكل شيء، وتخبرهم بأن وحدانيتنا هذه هي مجدنا الأوكد.

××××

العمل الفني لا يمكن تناوله - من يشك في هذا؟ - مثل شخص ما، أو كائن حي أو مثل أي ظاهرة طبيعية أخرى. فالقصيدة، واللوحة، والتمثال، تتطلب فحصا يقتضي عددا من الاستعدادات. لكن دعونا نقتصر على اللوحة.

فالوجه الحي في حد ذاته لا يكشف أسراره بسهولة؛ ومع ذلك لا يقتضي الأمر جهدا كبيرا لاكتشاف دلالاته. أعتقد - حتى وإن كنت مجازفا - أن الأمر يتطلب عزل هذا الوجه.

فإذا استطاع نظري أن يجعله يتخلص من كل ما يحيط به، إذا توصل نظري (واهتمامي) إلى الحيلولة دون اختلاط هذا الوجه مع باقي العالم، وهروبه إلى نهائية الدلالات المتزايدة الغموض، خارج موضوع الاهتمام، والتوصل، بالعكس، إلى تلك الوحدانية التي تجعل نظري يعزل الوجه عن العالم، فإن ما سينصب على هذا الوجه ـ أو هذا الشخص، أو هذا الكائن، أو هذه الظاهرة ـ ويتجمع فيه هو دلالته الوحيدة، ليس إلا.

أقصد أن معرفة وجه ما إذا كانت تسعى لتكون جمالية، عليها أن ترفض أن تكون تاريخية.

أما عملية فحص لوحة ما، فهي تقتضي جهدا أكبر وتنطوي على إجراءات أكثر تعقيدا. ذلك أن الفنان التشكيلي ـ رساما كان أو نحاتا ـ هو الذي قام عوضنا بالعملية الموصوفة أعلاه. وبالتالي فإن ما يعرض على أنظارنا هو إذن وحدة الشخص أو الشيء ؛ ونحن الذين نشاهد، كي ندرك هذه الوحدة ونحس بوجودها، لابد أن تتوفر لنا تجربة عن الفضاء، ليس في استمراريته ولكن في تقطعاته.

كل شيء يخلق فضاءه اللامتناهي.

فعندما أتطلع إلى اللوحة، كما قلت، فإنها تبدو لي في وحدتها



جياكوميتي : المرأة الواقفة

كل من لم ينبهر أبدا أمام هذه الوحدانية، فإنه لن يذوق أبدا جمال الفن التشكيلي. إذا ادعى ذلك فهو كاذب.

المطلقة بمثابة شيء مثل اللوحة. لكن ليس من شأن هذا أن يشغلني. إن ما يهمني هو ما ينبغي للوحة أن تمثله. وبالأحرى فإن ما أريد تمثله هو في نفس الوقت تلك الصورة التي على اللوحة والشيء الحقيقي الذي تمثله. علي أولا أن أحاول عزل اللوحة من حيث دلالتها كشيء (قماشة، إطار، الخ)، بحيث تكف عن الانتماء إلى الأسرة الكبيرة لفنون الرسم (حتى إذا اقتضى الأمر أن أعيدها إليها لاحقا)، فتصبح الصورة التي في اللوحة قادرة على الانضمام لتجربتي مع الفضاء، لمعرفتي عن وحدانية الأشياء، الكائنات والأحداث كما وصفت ذلك أعلاه.

كل من لم ينبهر أبدا أمام هذه الوحدانية، فإنه لن يذوق أبدا جمال الفن التشكيلي. إذا ادعى ذلك فهو كاذب.

كل تمثال يتفرد باختلافه بشكل شديد الوضوح. لا أعرف إلا التماثيل التي توضعت لها (آنيت)، أو التماثيل النصفية ل(دييجو). كل إلهة وهذا الإله ؛ هنا أتردد : إذا كنت، أمام هؤلاء النساء، أشعر بنفسي أمام إلهات ـ أقول إلهات وليس تمثال إلهة ـ فإن التمثال النصفي لدييجو لا يبلغ أبدا مثل هذه الأعالي. فهو، لحد الآن، لم يحدث له أن تراجع إلى الوراء ـ والعودة منه بسرعة خارقة ـ ليبلغ تلك المسافة التي تحدثت عنها.إنه بالأحرى يظهر

رسومه. هو لا يرسم إلا بالريشة أو قلم الرصاص الصلب، ـ الورق غالبا ما يكون مثقوبا، ممزقا. المنحنيات قاسية حادة، بدون ليونة، ولا رقة. يبدو لي أنه يعتبر كل خط رجلا ؛ فهو يعامله معاملة الند للند. الخطوط المكسورة حادة وتضفي على الرسم ـ مرة أخرى بفضل قساوة القلم، حتى وإن كانت كمداء، مع ما في الأمر من مفارقة ـ مظهرا متلألئا. قطع ماس. ماس أكثر بسبب طريقته في استعمال أشكال اللون الأبيض. في المشاهد الطبيعية مثلا : فالصفحة كلها هي التي من شأنها تمثل الماس، يمكن رؤية جانب منه بفضل الخطوط المتكسرة والرهيفة، في حين أن الجانب حيث يسقط الضوء ـ أو بالأحرى من حيث سينعكس الضوء ـ لم يسمح لنا برؤية شيء آخر غير الأبيض. وهذا يعطي تحفا عجيبة ـ نتذكر الرسوم المائية لسيزان[5] ـ بفضل أنواع الأبيض هذه، حيث الرسم اللامرئي يتواجد بصفة ضمنية ؛ وإدراك الفضاء يتم بدرجة قوية تخال منها إمكانية السير فوق هذا الفضاء. (كنت أفكر على الخصوص في المجالات الداخلية المعبأة بوسائل التعليق، وفي النخلات ؛ لكنه منذ فترة أنجز سلسلة من أربعة رسوم تمثل طاولة وسط قاعة مقببة، تتجاوز بكثير ما أوحيت به في الرسوم السابقة). قطع حلي نادرة محبوكة الترصيع. وهو البياض ـ الصفحة البيضاء ـ الذي قد رصعه جياكوميتي.

××××

عن الرسوم الأربعة الكبرى التي تمثل طاولة في بعض اللوحات (موني، بونار[6].) يتحرك الهواء. في الرسوم التي أتحدث عنها. كيف أقول؟. الفضاء يتحرك. الضوء أيضا. فبدون أي من المواضعات المعروفة ـ ظل/ضوء ـ الضوء يشع وبضعة خطوط تنحته.

××××

معاناة جياكوميتي مع وجه ياباني. اضطر الأستاذ الياباني يانيهارا الذي كان جياكوميتي ينجز له تصويرا رسميا إلى تأخير عودته إلى بلاده بشهرين. لم يكن جياكوميتي راضيا أبدا عن اللوحة التي كان يعيد تشكيلها كل يوم. وفي نهاية الأمر عاد الأستاذ إلى اليابان بدون لوحته. ذلك الوجه بدون أدنى تضرس، رغم أنه جدي ورقيق، ربما كان مغريا بالنسبة لعبقرية الفنان. فاللوحات التي بقيت من هذه التجربة هائلة من حيث كثافة محتواها : بضعة خطوط رمادية، تكاد تكون بيضاء، على مساحة رمادية، تكاد تكون سوداء. ونفس تراكم الحياة الذي ذكرته سابقا. لا مجال لإدماج أي شيء آخر، ولو

لا يرسم إلا بالريشة أو قلم الرصاص الصلب، ـ الورق غالبا ما يكون مثقوبا، ممزقا. المنحنيات قاسية حادة، بدون ليونة، ولا رقة. يبدو لي أنه يعتبر كل خط رجلا : فهو يعامله معاملة الند للند. الخطوط المكسورة حادة وتضفي على الرسم مظهرا متلألئا

حبة حياة إضافية. فاللوحات بلغت نقطة منتهاها بحيث أصبحت الحياة عبارة عن مادة لا متحركة. وجوه ممتصة.

أتوضع. وهو يرسم بدقة ـ بدون أن يكون قد أعدها بابتكار ـ المدفأة وأنبوبها الموضوعين من ورائي. فهو يعي أن عليه أن يكون دقيقا. أمينا لحقيقة الأشياء.

هو ـ ينبغي على المرء أن ينجز تماما ماهو موجود أمامه.

قلت نعم. ثم، بعد برهة صمت.

هو ـ وبالإضافة إلى هذا ينبغي أيضا إنجاز لوحة.

××××

يأسف على المواخير التي انقرضت. أعتقد أنها لعبت ـ وذكراها لا تزال تلعب ـ دورا كبيرا، بحيث لا يمكن السكوت عنه. أعتقد أنه كان يدخلها مثل عابد تقريبا. كان يأتي إليها ليرى نفسه راكعا أمام ألوهية قاسية وخارج المنال. ما بين كل بغية عارية وبينه هو، ربما كانت هناك نفس المسافة التي لا تنفك تربط ما بيننا وبين تماثيله. كل تمثال يبدو تراجعاً نحو ليل ـ أو عودة منه ـ ؛ ليل بعيد وسميك لدرجة أنه يختلط بالموت ؛ وهكذا فإن على كل بغية أن ترجع إلى ذلك الليل الخفي حيث كانت سائدة. وهو الذي بقي مهملا على إحدى الضفاف من حيث يراها تصغر وتكبر في نفس الآن.

أجازف مرة أخرى بما يلي : ألا يكون الماخور هو المكان الذي يمكن فيه للمرأة أن تفتخر بجرح لا يمكنه أبدا تخليصها من الوحدانية؟ ثم، ألا يكون الماخور هو الذي من شأنه تخليصها من كل طبيعة نفعية، ويجعلها هكذا تكتسي نوعا من الصفاء.

كثيرة هي تماثيله التي أضفى عليها لونا ذهبيا.

××××

خلال كل الفترة التي كان يصارع فيها وجه يانيهارا (يمكننا أن نتصور هذا الوجه يعرض نفسه ويتمنع في السماح لشبهه بالانتقال إلى اللوحة كما لو أنه يدافع عن هوية فريدة)، كنت شاهدا على المنظر المؤثر لرجل لا يخطئ أبدا ولكنه يضيع في كل وقت. كان يغوص كل مرة في ردهات بعيدة، مستحيلة، بدون منفذ. في الأيام الأخيرة منها. فنه لا يزال يحتفظ من هذه المرحلة بمسحة ظلامية ولكنها في نفس الوقت منبهرة. (اللوحات المرسومة الكبيرة الأربع والتي تمثل طاولة، أنجزها بعد هذه المرحلة مباشرة). قال لي سارتر :

فاللوحات التي بقيت من هذه التجربة هائلة من حيث كثافة محتواها : بضعة خطوط رمادية، تكاد تكون بيضاء، على مساحة رمادية، تكاد تكون سوداء. ونفس تراكم الحياة الذي ذكرته سابقا. لا مجال لإدماج أي شيء آخر، ولو حبة حياة إضافية. فاللوحات بلغت نقطة منتهاها بحيث أصبحت الحياة عبارة عن مادة لا متحركة. وجوه ممتصة.

سارتر - رأيته في فترة الياباني، لم يكن على ما يرام.

أنا - هو يقول دائما هكذا. ليس راضيا أبدا.

سارتر - في تلك الفترة كان فعلا يائسا.

××××

عن الرسوم كنت قد كتبت «أشياء نفيسة للغاية». كنت أود أن أقول أيضا إن البياضات تضفي على الصفحة قيمة شرقية - أو نارية. فالخطوط مستعملة ليس كي تتخذ قيمة دلالية، ولكن فقط بهدف إعطاء كامل دلالتها للبياضات. الخطوط لا دور لها غير إعطاء شكل ومتانة للبياضات.

على المشاهد أن يمعن نظره؛ فليس الخط هو الرشيق، وإنما الفضاء الذي يحده هذا الخط. فليس الخط هو المليء، إنه البياض الذي هو كذلك.

××××

ولماذا إذن؟

لربما لأنه، بالإضافة إلى النخلة وأدوات التعليق - والفضاء الخاص جدا الذي تندرج فيه - التي يريد عرضها علينا، يسعى جياكوميتي إلى إعطاء حقيقة واقعية وملموسة لما لم يكن إلا غيابا - أو، إن شئنا، رتابة غير

يسعى جياكوميتي إلى إعطاء حقيقة واقعية وملموسة لما لم يكن إلا غيابا - أو، إن شئنا، رتابة غير محددة الهوية - أي الأبيض، بل، أعمق من هذا، صفحة الورق. يبدو، مرة أخرى، أنه سخر نفسه لمهمة إضفاء مسحة نبل على صفحة ورق بيضاء لم يكن لها أي وجود لولا خطوطه.

محددة الهوية - أي الأبيض، بل، أعمق من هذا، صفحة الورق. يبدو، مرة أخرى، أنه سخر نفسه لمهمة إضفاء مسحة نبل على صفحة ورق بيضاء لم يكن لها أي وجود لولا خطوطه.

ربما أنا مخطئ؟ جائز.

ومع ذلك، عندما ثبت الورقة البيضاء أمامه بالمسامير، تبادر إلى ذهني اقتناع بأنه يكن للغزها نفس الاحترام والتقدير الذي يكنه للموضوع الذي سيرسمه.

(كنت قد سبق لي أن لاحظت أن رسومه توحي بما يسمى في علم الطباعة ب «ضربة نرد»).

جميع الأعمال الفنية لهذا النحات والرسام، يمكن عنونتها كالتالي: "الشيء اللامرئي".

××××

التماثيل لا تكتفي فقط بمداهمتك كما لو أنها بعيدة، من غياهب أفق شديد البعد، ولكنها، مهما كان الموقع الذي تتواجد أنت فيه، تتصرف بحيث تجعلك أنت الذي تنظر إليها، تقف على مستوى أدنى من مستوى وقوفها هي. إنها تقف في عمق أفق بعيد، على مكان سام، في حين أنك أنت تقف في أسفل الهضبة.

إنها تقبل باتجاهك، مستعجلة في لقائك، وتجاوزك.

××××

ولكني أعود مرة أخرى إلى هؤلاء النساء المشكلة بالبرونز حاليا (ذهبي اللون في أغلب الأحيان ومزنجز): الفضاء من حولها يهتز. لاشيء ينعم بالراحة.

ربما لأن أي زاوية (أنجزها جياكوميتي بإبهامه عندما كان يشكل الطينة)، أو منحنى، أو حدبة، أو ذروة، أو سنان معدني ممزق لا تنعم أي منها بالراحة. كل منها لا يزال يصدر الحساسية التي أبدعتها. فالموت لا ينال من أي سنان، أو حد يقطع، يمزق الفضاء.

××××

ومع ذلك فإن ظهر هؤلاء النساء يبدو أكثر إنسانية من وجههن. فالرقبة، والأكتاف، وأسفل الظهر، والردف، تبدو كأنها شكلت بقدر من «الحب» أكبر من الذي ألهم تشكيل الجهة الأمامية. منظرها من زاوية ثلاثة أرباع تجعل الرواح والغدو ما بين المرأة والإلهة في منتهى الإثارة. درجة الانفعال أحيانا لا تطاق.

لأني لا أستطيع الإحجام عن العودة إلى شَعْب الحَرَس المُذَهَّب اللّون

التماثيل لا تكتفي فقط بمداهمتك كما لو أنها بعيدة، من غياهب أفق شديد البعد، ولكنها، مهما كان الموقع الذي تتواجد أنت فيه، تتصرف بحيث تجعلك أنت الذي تنظر إليها، تقف على مستوى أدنى من مستوى وقوفها هي

- والمرسوم أحيانا - هذا الذي يصطف، بلا حراك، حذق العين.

بجانبها كم تبدو تماثيل رودان(7) أو مايول(8) كأنها مقبلة على أن تتجشأ، ثم تنام. تماثيل (هذه النساء) جياكوميتي تسهر إلى جانب ميت. الرجل الذي يمشي ، نحيف القامة. رجله المثنية. لن يتوقف أبدا. وهو يمشي حقا فوق الأرض، أي فوق دائرة.

××××

عندما شاع الخبر بأن جياكوميتي يقوم بتشكيل لي (سيكون وجهي مدورا وسميكا إلى حد ما) قيل لي: «سيصور لك رأسا مثل شفرة سكين». التشكيل النصفي لأعلى الجسم من الطين لم يتم بعد، لكني أظن أني أعرف لماذا استعمل، في مختلف اللوحات، خطوطا تبدو كأنها هاربة، انطلاقا من الخط الوسطي للوجه - أنف، فم، ذقن - باتجاه الأذنين، وإذا أمكن حتى الرقبة. ذلك، على ما يبدو، لأن الوجه يقدم كل قوة دلالته عندما يكون وجها لوجه، وكل شيء عليه أن ينطلق من هذا المركز ليغدو منه نحو ما هو في الوراء، مستترا، كي يغذيه ويقويه. آسف أن تكون عبارة هجينة هكذا، ولكنه يبدو لي أن الفنان - مثل ما يحدث بالشَّعر عندما

نجذبه مما وراء الجبهة والأصداغ - يجذب إلى الوراء (من وراء اللوحة) دلالة الوجه.

تماثيل دييجو النصفية يمكن مشاهدتها من أي زاوية : ثلاثة أرباع، جنب، ظهر.. ولكنها ينبغي أن ترى من أمام. دلالة الوجه - تشابهه العميق - عوض التراكم على الصفحة الأمامية، تهرب وتتوغل إلى ما لا نهاية، إلى مكان لم تتح أبدا فرصة بلوغه، ماوراء التمثال.

(من البديهي أني أحاولُ فقط تدقيق مظاهر انفعالي، ووصفها، وليس تفسير تقنيات المبدع).

××××

عبارة كثيرا ما يرددها جياكوميتي :

- لابد من تثمين الأمور.

لا أعتقد أنه ألقى مرة، ولو مرة واحدة في حياته، على كائن أو شيء ما، نظرة تحقير. لعله يرى في كل واحد أرقى درجات الوحدانية.

هو - لا يمكنني أبدا أن أضع في لوحة من لوحاتي تلك القوة الكامنة في رأس ما. مجرد كونها حية، فهذا يتطلب إرادة وطاقة كبيرتين إلى حد بعيد.

××××

أمام تماثيله، شعور آخر : إنها جميعا شخوص جميلة ؛ ومع ذلك يبدو لي أن حزنها ووحدانيتها تشبه حزن ووحدانية رجل معتوه، يجد نفسه فجأة عاريا، مضطرا إلى الكشف عن عاهته ؛ وفي نفس الوقت يعرضها على العالم كي يشير إلى وحدانيته ومجده. لا سبيل كي يتسرب الفساد إلى هذا.

بعض شخوص جوهاندو[9] تتمتع بمثل هذه الأبهة العارية : برودونس هوتشوم[10].

××××

فرحة معتادة للغاية ولكنها تتجدد كل مرة، عندما أمرر أصابعي - وعيني مغمضتين - على تمثال.

- بدون شك، قلت في نفسي، كل التماثيل تعطي للأصابع نفس النشوة. عند أصدقاء يملكون تمثالين صغيرين ؛ نسختان طبق الأصل من أعمال دوناتيلو[11] ؛ أردت إعادة التجربة عليها : البرونز لم يعد يستجيب ؛ أصبح أبكم، ميتا.

جياكوميتي أو النحات من أجل المكفوفين.

ولكني قبل عشر سنوات، كنت قد

أمام تماثيله، شعور آخر : إنها جميعا شخوص جميلة ؛ ومع ذلك يبدو لي أن حزنها ووحدانيتها تشبه حزن ووحدانية رجل معتوه، يجد نفسه فجأة عاريا، مضطرا إلى الكشف عن عاهته ؛ وفي نفس الوقت يعرضها على العالم كي يشير إلى وحدانيته ومجده. لا سبيل كي يتسرب الفساد إلى هذا.

عرفت نفس النشوة عندما كانت يدي، أصابعي وكفي، تلامس مصابيحه. إنها يدا جياكوميتي، وليس عيناه، هي التي تصنع الأشياء والتماثيل. إنه لا يحلم بها وإنما هو يحسها. وهو يعشق نماذجه. لقد أحب الياباني.

اهتمامه بالتركيب المطبعي يبدو مطابقا للشعر الذي عبرت عنه سابقا : إضفاء قيمة عالية على صفحة الورق أو اللوحة.

××××

في المقهى. بينما كان جياكوميتي يقرأ، إذ برجل عربي، بائس، تقريبا أعمى، يحدث بعض الصخب عندما نعت أحد الزبناء باللوطي سلبا ؛ زبونا آخر. غضب الزبون المشتوم غضبة شديدة، شرع في التحديق إلى الأعمى مثبتا نظرته فيه، يحرك فكيه كما لو أنه يمضغ حنقه. العربي هزيل، أبله نوعا ما. يرتطم بجدار قوي وإن كان غير مرئي. لم يكن يفهم شيئا من العالم الذي كان تائها فيه، كفيفا أحمق أبله. يشتمه كما تبادر إلى ذهنه.

ـ لو لم تكن عندك عصاك البيضاء! يصرخ الفرنسي الذي نعته العربي باللوطي سلبا. في قرارة نفسي أعجب لكون عصى بيضاء تجعل هذا الأعمى أكثر قدسية من ملك، وأكثر قوة من أفتل مصارع للثيران.

أقدم للعربي سيجارة. أصابعه تبحث عنها، تتلقفها مصادفة تقريبا. إنه قصير القامة، هزيل، وسخ، سكران بعض الشيء، يتمتم وكثير اللعاب. لحيته متناثرة وسيئة الحلاقة. في سرواله لا يمكن تصور سيقان. يكاد لا يقوى على الوقوف. بأصبعه خاتم قران، أتلفظ ببضع كلمات بلغته :

ـ هل أنت متزوج؟

جياكوميتي مستمر في قراءته ولا أتجرأ على مضايقته. تصرفي مع العربي ربما ضايقه.

ـ لا. ليست لي امرأة.

وهو يقول لي هذا، صاحب العربي كلامه بحركة من يده، صعودا ونزولا، لإفهامي أنه يمارس العادة.

ـ لا. لا امرأة. عندي يدي. ثم مع يدي . لا، لاشيء، لاشيء غير نشافتي. أو الجوخات.

عيناه البيضاوين، فاقدي اللون، والبصر، لا تكفّان عن الحركة.

ـ .. وسأعاقب . الله سبحانه

ولكني قبل عشر سنوات، كنت قد عرفت نفس النشوة عندما كانت يدي، أصابعي وكفي، تلامس مصابيحه. إنها يدا جياكوميتي، وليس عيناه، هي التي تصنع الأشياء والتماثيل. إنه لا يحلم بها وإنما هو يحسها. وهو يعشق نماذجه. لقد أحب الياباني.

سيعاقبني. إنك لا تعلم كل ما فعلت.

انتهى جياكوميتي من قراءته. أزال نظارتيه المكسرتين، أعادهما إلى جيبه. خرجنا. وددت التعليق على الحدث ؛ ولكن ماذا عساه أن يجيبني ؛ وماذا عساي أن أقول؟

أعرف أنه يعلم مثلي أن ذلك البائس يحافظ في نفسه، يصون - بمختلف أشكال الغضب والفوران - تلك البؤرة التي تجعله مماثلا للجميع وأنفس من باقي العالم : ذلك الشيء يبقى عندما يتراجع إلى عمق ذاته، إلى أبعد نقطة ممكنة، مثلما يتراجع البحر ويترك الشاطئ.

رويت هذه الحكاية لأني أخال أن تماثيل جياكوميتي تراجعت - تاركة الضفاف - إلى ذلك المكان السري الذي لا يمكنني وصفه ولا تحديد ماهيته، ولكنه هو الذي يجعل كل إنسان، عندما يأوي إليه، أنفس من باقي العالم.

قبل هذا بفترة طويلة، كان جياكوميتي قد حكى لي غرامياته مع عجوز متسولة، لطيفة ورثّة الأسمال، وسخة لا محالة، والتي كان بإمكانه أن يرى، عندما كانت تلاهيه، دمامل رأسها الذي يكاد يصلع تماما.

رويت هذه الحكاية لأني أخال أن تماثيل جياكوميتي تراجعت - تاركة الضفاف - إلى ذلك المكان السري الذي لا يمكنني وصفه ولا تحديد ماهيته، ولكنه هو الذي يجعل كل إنسان، عندما يأوي إليه، أنفس من باقي العالم.

هو - كنت أحبها كثيرا، إيه. عندما كانت تغيب يومين أوثلاثة، كنت أخرج إلى الشارع لأرقب مجيئها. كانت تساوي أجمل النساء جميعها، أليس كذلك؟

أنا- كان عليك أن تتزوجها وتقدمها على أنها السيدة جياكوميتي.

نظر إلي، مبتسما قليلا :

هو - هل تعتقد هذا بالفعل؟ لو فعلت هذا لكنت غريب الأطوار، أليس كذلك؟

أنا - أجل.

××××

لابد من وجود علاقة بين الوجوه القاسية والوحيدة وبين ميولات جياكوميتي نحو المومسات. الحمد لله ليست كل الأمور قابلة للتفسير، ولست أرى هذه العلاقة بوضوح ، ولكني أتحسسها. قال لي ذات يوم :

هو - ما يعجبني في المومسات هو كونها لا تفيد في شيء. إنها هنا، فقط.

لا أعتقد - ربما أكون خاطئا - أنه

صور في يوم ما إحداهن. لو ساورته نية مثل هذه لكان قد وجد نفسه أمام كائن بوحدانيته تنضاف إليها وحدانية أخرى تنتمي لعالم اليأس أو الخواء.

××××

غريبة تلك الأقدام، أو القواعد التي تقوم عليها التماثيل! أعود إليها من جديد. على الأقل لأول وهلة، يبدو لي وكأن جياكوميتي - أرجو أن يسامحني - يستجيب لمتطلبات فن التشكيل والنحت، فيراعي طقوسا باطنية تجعله يعطي للتمثال قاعدة سلطوية، أرضية، إقطاعية. أثر هذه القاعدة علينا ساحري. (قد يقال إن الصورة بكاملها ساحرة. أجل ولكن القلق والافتتان اللذين يشملاننا انطلاقا من هذه القدم المشوهة الأسطورية لا يشبهان ما نشعر به تجاه باقي التمثال. بصراحة، أعتقد أننا هنا بصدد قطيعة في عمل جياكوميتي بين أسلوبين. رائعين كليهما ولكنهما متعارضان. فهو، من خلال الرأس، والأكتاف، والأذرع، والخصر، يضيئنا. أما من خلال الأقدام، فهو يسحرنا).

××××

غريبة تلك الأقدام، أو القواعد التي تقوم عليها التماثيل! أعود إليها من جديد. على الأقل لأول وهلة، يبدو لي وكأن جياكوميتي - أرجو أن يسامحني - يستجيب لمتطلبات فن التشكيل والنحت، فيراعي طقوسا باطنية تجعله يعطي للتمثال قاعدة سلطوية، أرضية، إقطاعية.

لو استطاع ذلك، لكان جياكوميتي قد حول نفسه إلى مسحوق أو غبار ولكان بهذا في أوج السعادة!

- ولكن "البغيات"؟

الغبار لا يمكنه بسهولة غزو قلوب البغيات. ربما كان بإمكانه فقط أن يتسلل إلى طيات جلدها كي يعطيها بعض الوسخ.

بما أن جياكوميتي عرض علي أن أختار - بعد تردد لا يمكنه أن ينتهي إلا بموتي أو موته - قررت اختيار صورة رأس صغير لي. (هنا أفتح قوسا: كان ذلك الرأس بالفعل شديد الصغر. وحده على اللوحة، هو لا يتعدى سبعة سنتيمترات علوا وثلاثة سنتيمترات ونصف أو أربعة عرضا. ومع ذلك فإنه يوحي بنفس القوة والوزن والمقاسات التي تميز رأسي الحقيقي). عندما أخرجت اللوحة من المحترف كي أنظر إليها، ألم بي الحرج لأني كنت أعلم أني وسط اللوحة وأمامها، أتطلع إليها. - إذن قررت اختيار ذلك الرأس الصغير(المليئ بالحياة والثقيل لدرجة أنه كان يبدو وكأنه رصاصة في مسار قذفها).

هو - حسنا، إنها لك. (ينظر إلي)

بلا مزاج. إنها لك. (ينظر إلى اللوحة ثم يقول بقوة أكبر، كما لو أنه يقتلع أحد أظافره): إنها لك، يمكنك أن تأخذها معك. لكن فيما بعد ينبغي أن أضيف قطعة قماش في أعلاها.

والآن إذ يريني هذا، بالفعل لابد من إدخال هذا التعديل. أولا للاستجابة لمتطلبات اللوحة نفسها التي يقلص منها حجم رأسي الصغير، وثانيا من أجل أن يكتسب رأسي وزنه الحقيقي.

××××

كنت جالسا، مستقيما، بلا حراك، متصلبا، (حتى لو تحركت كان يدعوني بسرعة إلى استعادة الهيأة والتزام الصمت والراحة) على كرسي خشبي غير مريح.

هو ـ (متطلعا إلي بنظرة منبهرة): «كم أنت جميل!».

ينجز ضربتي فرشاة أو ثلاث ضربات على اللوحة بدون، على مايبدو، أن يكف عن تثبيت نظره في. ثم كما لو كان يتحدث إلى نفسه: «كم أنت جميل». ويضيف هذه الملاحظة التي تزيد أكثر في انبهاره: «مثل جميع الناس، أليس كذلك؟ لا أقل، ولا أكثر».

هو ـ عندما أتجول، لا أفكر أبدا في عملي.

لربما كان هذا صحيحا ولكنه ما أن يدخل إلى محترفه حتى يبدأ في العمل. بشكل غريب. فهو في نفس الوقت متوتر ومشدود إلى غاية إنجاز التمثال ـ وبالتالي فهو خارج هذا المكان، وخارج كل مقاربة ـ وهو حاضر في نفس الآن، لأنه لا يكف عن التشكيل.

وبما أن التماثيل، هذه الأيام، شديدة العلو، فإنه كثيرا ما يكون واقفا أمامها ـ وهي من طينة بنية ـ لا يكف عن تمرير أصابعه، صعودا وهبوطا، عليها، مثل حركات بستاني يقص أو يطعم أغصان شجرة ورد متطاولة. الأصابع تعبث على طول التمثال. وإذا بالمحترف بكامله يهتز ويعيش. ينتابني إحساس غريب يجعلني أخمن أن التماثيل القديمة المكتملة، وهي تراه هنا لا يلمسها، ستتفتت وتتغير لأنه يشتغل على إحدى أخواتها الأخرى. حتى هذا المحترف نفسه الواقع في الطابق السفلي سينهار من حين لآخر. فهو من الخشب اللين، من الغبار الرمادي، والتماثيل من جص، تتراءى منها أطراف، حبل، خيوط قنب، أو أطراف

لربما كان هذا صحيحا ولكنه ما أن يدخل إلى محترفه حتى يبدأ في العمل. بشكل غريب. فهو في نفس الوقت متوتر ومشدود إلى غاية إنجاز التمثال ـ وبالتالي فهو خارج هذا المكان، وخارج كل مقاربة ـ وهو حاضر في نفس الآن، لأنه لا يكف عن التشكيل.

أسلاك حديدية. اللوحات بدورها مرسومة بالرماد، وفقدت منذ زمن ذلك الهدوء الذي كانت تنعم به عند بائع الألوان. كل شيء ملطخ ومهمل، كل شيء يبدو مؤقتا مقبلا على الزوال. كل شيء يسير نحو الذوبان، معلق الوجود: على أن كل هذا مندرج في حالة وجود مطلقة. عندما غادرت المحترف، وخرجت إلى الشارع، حينذاك تراءى لي أن لا شيء مما يحيط بي حقيقي. هل أجرؤ على قول ما يلي؟ في هذا المحترف يموت الإنسان شيئا فشيئا، يحترق، وأمام أعيننا يتحول إلى إلهات.

××××

جياكوميتي لا يشتغل من أجل من يشاركونه نفس الحقبة الزمنية ولا من أجل الأجيال القادمة: إنه يصنع تماثيل تروق أخيرا الأموات.

هل سبق لي أن قلت هذا؟ كل شيء رسمه أو صوره جياكوميتي؟ يوجه لنا مشاعره الأكثر صفاء وعطفا. فهو لا يبدو أبدا في صورة مهولة، ولايسعى أبدا أن يكون وحشا مخيفا. بالعكس، من بعيد يجلب معه نوعا من الصداقة والسلام اللذين يحملان معهما الطمأنينة. وحتى إذا شابها قلق ما فلأنها طاهرة ونادرة إلى حد كبير.

فالتآلف مع مثل هذه الأشياء (تفاحة، قنينة، معالق، طاولة، نخلة) يتطلب التخلص من كل أشكال التلوث.

××××

كتبت أن نوعا من الصداقة يشع عن الأشياء، وأن هذه الأخيرة توجه لنا مشاعر ودية. هذا تعبير جزافي إلى حد كبير. ربما يصدق إلى حد ما عند الحديث عن فيرمير[12]. ولكن جياكوميتي أمر آخر مختلف: فالشيء المصور من قبل جياكوميتي لا يؤثر فينا ويطمئننا لأنه يبدو بصورة «أكثر إنسانية» - لأنه قابل للاستعمال ولا ينفك يستعمل من طرف الإنسان -، وليس لأنه يكتسي الأفضل والأنعم والأرهف من الحضور الإنساني، ولكن على العكس لأنه "هذا الشيء" في كامل صفائه كشيء. هو ولا شيء آخر معه. هو في وحدانيته التامة.

لم أحسن التعبير عن هذا، أليس كذلك؟ لنجرب عبارة أخرى: يبدو لي أنه بهدف تناول الأشياء، تعمد عين، ثم قلم جياكوميتي إلى التخلص من كل سابق إصرار طيع. بتبرير الرفع من قيمة الشيء - أو تحقيره، حسب الموضة الحالية - يرفض جياكوميتي أن يكسوه بأدنى مسحة - سواء أكانت رهيفة، قاسية أم متوترة - إنسانية -.

> هل أجرؤ على قول ما يلي؟ في هذا المحترف يموت الإنسان شيئا فشيئا، يحترق، وأمام أعيننا يتحول إلى إلهات.
>
> جياكوميتي لا يشتغل من أجل من يشاركونه نفس الحقبة الزمنية ولا من أجل الأجيال القادمة: إنه يصنع تماثيل تروق أخيرا الأموات.

فن جياكوميتي ليس إذن فنا اجتماعيا من حيث إقامة علاقة اجتماعية ما بين الأشياء - ما بين الإنسان وإفرازاته -، إنه بالأحرى فن متسكعين سامين، صافين إلى درجة أن ما يمكن الجمع فيما بينهم هو لا محالة الاعتراف بوحدانية كل كائن وكل شيء. يبدو الشيء وكأنه يقول: «أنا وحيد وبالتالي فإني مندرج في ضرورة لا تستطيعون شيئا ضدها. إذا لم أكن إلا ما أنا عليه، فإني إذن غير قابل للهدم. وبما أني ما أنا عليه، وبدون أي تحفظ، فإن وحدانيتي تعرف مثيلتها فيكم».

فن جياكوميتي ليس إذن فنا اجتماعيا إنه بالأحرى فن متسكعين سامين، صافين إلى درجة أن ما يمكن الجمع فيما بينهم هو لا محالة الاعتراف بوحدانية كل كائن وكل شيء.

أمام علاّقة، يقول:

«هي علاّقة؛ إنها هي». ولاشيء أكثر من هذا.

وهذه الملاحظة المفاجئة تضيء الفنان. العلاّقة. على صفحة الورق ستتجلى في عريها الساذج إلى أقصى الحدود.

منتهى الاحترام للأشياء. كل منها يتباهى بجماله لأنه "الوحيد" الثابت في الكينونة؛ إن فيه ما لايمكن تعويضه.

هوامش

1 ـ آنيت : رفيقة جياكوميتي خلال فترة طويلة من حياته الباريسية.

2 ـ رئيس فرنسي سابق.

3 ـ ملهى ليلي باريسي.

4 ـ فنان هولندي (1606 - 1669).

5 ـ بول سيزان (1839 - 1906) : فنان فرنسي.

6 ـ كلود موني (1840 - 1926)، بيار بونار (1867 - 1947) فنانان فرنسيان.

7 و8 ـ أريستيد مايول (1861 - 1944) ـ أوجيست رودان (1840 - 1917) : نحاتان فرنسيان.

9 ـ مارسيل جوهاندو (1888 - 1979) كاتب فرنسي.

10 ـ إحدى شخصيات الكاتب أعطى اسمها عنواناً لرواية كتبها عام 1927.

11 ـ دوناتيلو (1386 - 1466) نحات ورسام إيطالي.

12 ـ جوهانس فيرمير (1639 - 1675) رسام هولندي.

عبد الحي أزرقان



أسلمة السياسة لمواجهة تسييس الإسلام*

يشكل هذا الكتاب الجزء الرابع من المؤلف الذي افتتح الجابري نشره في بداية الثمانينات تحت عنوان **نقد العقل العربي**. ويتكون من ست مائة وأربعين صفحة، مما يجعل حجمه يساوي تقريبا حجم الأجزاء الصادرة من قبل في إطار نقد العقل العربي. وإذا كان الحجم واحدا تقريبا فإن طريقة الكتابة واحدة أيضا، حيث يلجأ المؤلف إلى النصوص الأصلية باستمرار خاصة النصوص القديمة، وإلى التذكير بالأطروحة المدافَع عنها، والإفصاح عن الاقتناعات الفكرية الموجهة للبحث، وذكر المفاهيم المعتمدة في التحليل، وكذلك محاولة فتح آفاق في المجال المعني على المستويين الفكري والعملي معا، أي المساهمة في إغناء البعد السياسي داخل الفكر العربي

> يشكل هذا الكتاب الجزء الرابع من المؤلف الذي افتتح الجابري نشره في بداية الثمانينات تحت عنوان نقد العقل العربي. وإذا كان الحجم واحدا تقريبا فإن طريقة الكتابة واحدة أيضا، حيث يلجأ المؤلف إلى النصوص الأصلية باستمرار خاصة النصوص القديمة، وإلى التذكير بالأطروحة المدافَع عنها

المعاصر مع جعل مسألة التحرر والحرية أساس هذا البعد وغايته.

ما الدافع إلى تأليف الكتاب؟

هناك أولا عامل فكري. لاحظ الجابري، باعتباره مؤرخا للفكر العربي، أن الكتابات الخاصة بالتأريخ للأخلاق داخل التراث العربي تعاني من قلة المادة من جهة، ومن التحريف والتغليط من جهة ثانية. قليلون هم من كتبوا في الأخلاق عند العرب، وبعيدة عن الكشف عن غنى الفكر الأخلاقي العربي الدراسات التي تعاطى أصحابها لتحليل أسس القيم عبر تاريخ المجتمعات العربية. ولقد لعب المنطلق الفكري دورا أساسيا في طغيان السلبية على الدراسات المخصصة للفكر الأخلاقي العربي. إن الفكرة الموجهة للدارسين في هذا المجال لم تتجاوز نقطتين

* قراءة في كتاب : محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي : دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2001.

هكذا يستدعي موضوع الأخلاق في الفكر العربي، حسب محمد عابد الجابري، بذل مجهود جبار يتوجه أولا نحو التنقيب عن المادة، وثانيا نحو فحصها وضبطها وتحليلها وتصنيفها. مجهود ينعته الجابري في بداية الكتاب ونهايته بالمغامرة. أضف إلى هذين الشرطين شرطا ثالثا أساسيا بدوره لربح المغامرة وهو التحلي بالاستقلالية في الفكر والتسلح بالنقد وتبني موقف المثقف، أي ربط المعرفة بخدمة قضية المجتمع والأمة. أي بـ «المصلحة العامة».

يبدأ الجابري بتعريف المجال الذي يخوض فيه الجزء الرابع من سلسلة **نقد العقل العربي** وتمييزه عن الجزء الثالث لكي لا يقع خلط بينهما نتيجة وحدة طبيعة موضوعهما. لقد تناول الجزء الثالث «السياسة كما وقعت وتقع بالفعل»، أما الجزء الرابع فإنه يتناول «السياسة كما ينبغي أن تكون». ولهذا اعتبرت السياسة في آخر السلسلة «فرعا من علم الأخلاق أو تتويجا له» وموضوعها «هو كيف كان العرب (وبالأخص المفكرون) يرون أن تمارس السياسة لتحقق الهدف الأخلاقي الإنساني المطلوب منها وهو السعادة والخير للجميع» (ص. 20).

> يبدأ الجابري بتعريف المجال الذي يخوض فيه الجزء الرابع من سلسلة نقد العقل العربي وتمييزه عن الجزء الثالث لكي لا يقع خلط بينهما نتيجة وحدة طبيعة موضوعهما. لقد تناول الجزء الثالث «السياسة كما وقعت وتقع بالفعل»، أما الجزء الرابع فإنه يتناول «السياسة كما ينبغي أن تكون»

يكمن منطلق الجابري في إلحاق السياسة، في مستوى من مستوياتها النظرية والعملية، بالمجال الأخلاقي أساسيتين. هناك من اتخذ من الفلسفة اليونانية منطلقه في تناول موضوعه فكان مجبرا بذلك على تطبيق مقولات فلسفية يونانية على الأخلاق العربية، مهتما أساسا بمدى ملاءمتها للفضيلة والسعادة، مما أضفى الاختزال على الإرث المدروس وعلى النتائج المستخلصة.

وهناك من اتخذ من الدين الإسلامي السند الأول في قراءة الفكر الأخلاقي العربي وذلك قصد تبيان وجود فكر أخلاقي إسلامي يعتمد أصالته من القرآن ويحتوي بدوره على مختلف القيم التي يقوم عليها الفكر العربي.

لم يسلم أصحاب المنطلق الثاني، حسب الجابري، من الاختزال الذي سقط فيه أصحاب المنطلق الأول لأن الهدف عندهم كان هو البرهنة على دفاع الإسلام عن القيم التي يدافع عنها الفكر الفلسفي الغربي وعلى تفوق الإسلام في هذا المجال عن الغرب وسبقه له في صياغة تلك القيم بل وحتى في تجسيمها. وهو موقف اختزالي أيضا لأنه يعبر عن رد فعل أكثر مما يقوم على التأمل والفحص والتنقيب، مما جعل مرجعيته تتوقف عند القرآن الكريم دون بذل أدنى مجهود للاطلاع على غنى التراث العربي الإسلامي في الكتابات الأخلاقية.

وذلك لإبراز أصالة الفكر الإسلامي العربي في فلسفة الفعل والتصدي للتصور السائد، حسب اقتناعه، في الفكر الغربي الحديث، ذاك التصور القائم على الفصل بينهما. يريد الجابري أن تكون نظرته إلى الموضوع «أكثر اقترابا من الرؤية القديمة للأخلاق والسياسة (.)» ويكون هو «أكثر قربا من مفكرينا الذين تناولوا في تراثنا مسألة الأخلاق والقيم، وربما أكثر بعدا من المفكرين والفلاسفة في العصر الحديث والعصر الحاضر الذين عالجوا المسألة الأخلاقية على أساس ذلك الفصل الكامل والنهائي (1) الذي أقامه ماكيافيل بين الأخلاق والسياسة» (ص.27-28).

أضف إلى هذا أن الجابري يصنف نفسه منذ البداية في إطار المؤرخين للفكر العربي ليتناول مسألة الأخلاق من الزاوية التاريخية وليس من الزاوية الفلسفية. لهذا فإننا لا نقع في الكتاب على دراسة الأسس التي ينبني عليها (أو ينبغي أن ينبني عليها) الفعل الإنساني الأخلاقي بوجه عام، بقدر ما نقع على أهم القيم الأخلاقية التي سادت المجتمعات الإسلامية العربية عبر التاريخ، والتي نظر لها ودافع عنها المفكرون المسلمون العرب. ولكن تجدر الإشارة مع ذلك إلى أن مجهود الجابري بهذا الصدد كبير ومتميز وطموح.



أضف إلى هذا أن الجابري يصنف نفسه منذ البداية في إطار المؤرخين للفكر العربي ليتناول مسألة الأخلاق من الزاوية التاريخية وليس من الزاوية الفلسفية. لهذا فإننا لا نقع في الكتاب على دراسة الأسس التي ينبني عليها (أو ينبغي أن ينبني عليها) الفعل الإنساني الأخلاقي بوجه عام

إنه يعرض للمجال الأخلاقي في الفكر العربي منذ ما يسمى بالعصر الجاهلي إلى ما نطلق عليه عصر النهضة، متناولا الحكماء والأدباء والفقهاء والسياسيين والفلاسفة. ولا يكتفي في عرضه هذا بذكر القيم الأخلاقية التي عرفتها المجتمعات العربية وتبنتها عبر التاريخ. إنه يقوم بتحليلها لرؤية مدى تأثيرها وتحكمها في سلوك الناس وبالخصوص مدى توجيهها للمدينة والأمة. لهذا نجده يعمد إلى فكرة التراتبية داخل تلك القيم، لأن الهدف من إدراجها في التحليل والتصنيف هو إثارة مدى تأسيس قيمة قمة الهرم للهرم بأسره، ومدى انشغال تلك القيمة بهذه الغاية وحدها أي الإبقاء على الهرم أولا وعلى وحدة أساسه ثانيا. فالمطلوب رصده في التأريخ للأخلاق هو النظم المتحكمة في الترتيب السائد داخل أخلاق المجتمعات العربية. ويشير الجابري منذ البداية إلى أن المقصود بالنظام داخل الأخلاق، في نهاية المطاف، هو «القيمة المركزية» المتحكمة في سائر القيم السائدة والموجهة للعلاقات السائدة بين أفراد المجتمع، وبالخصوص بين فئات هذا المجتمع. «يمكن التمييز، حسب الجابري، في كل ثقافة بين ما ندعوه هنا بالقيمة المركزية (التشديد من عند الكاتب) التي تنتظم حولها جميع القيم في عصر من العصور وبين القيم الأخرى المندرجة تحتها» (ص. 22).

يتميز مجهود الجابري إذن بما يمكن تسميته بعملية التركيب وهي عملية لا نقع عليها دائما في الكتابات المؤرخة للفكر العربي الإسلامي خاصة في المستوى الذي تحضر به داخل **العقل الأخلاقي العربي**.

لا يمكن نعت مثل هذا المشروع إلا بالطموح مادام أنه يسعى إلى التعرض لجميع القيم المركزية التي انتظمت وفقها سياسات المجتمعات العربية واقتصادياتها عبر التاريخ. غير أن استعمالنا لكلمة طموح جاء نتيجة حضور بعد آخر غير هذا داخل الكتاب وهو مرتبط بحضور الحاضر والمستقبل العربيين في الهدف من التأريخ للأخلاق في الفكر العربي. ماذا نقصد بهذا الارتباط؟

القصد الأول هو كون نظم القيم التي عرفتها الثقافة العربية قديما مازالت تتحكم بشكل قوي وحاسم في العلاقات المنظمة للمجتمعات العربية الإسلامية. والقصد الثاني هو أن المخطَّط للمستقبل العربي في مجال السياسة بالمعنى الأخلاقي للمفهوم يتمكن، برجوعه إلى تاريخ الأخلاق في الفكر العربي، من إيجاد المنفذ الصحيح إن لم نقل الأمثل، للتوجه السياسي الذي ينبغي تبنيه مع الحفاظ على أصالته العربية الإسلامية. ذلك لأن الأخلاق العربية الإسلامية تمدنا، في نهاية المطاف، بتصور لنظام

يتميز مجهود الجابري إذن بما يمكن تسميته بعملية التركيب وهي عملية لا نقع عليها دائما في الكتابات المؤرخة للفكر العربي الإسلامي خاصة في المستوى الذي تحضر به داخل العقل الأخلاقي العربي.

العلاقات الإنسانية لا نعثر عليه في الثقافات الأخرى، وبوجه خاص في الثقافة الغربية التي أصبحت سيادتها توهم كثيرا من العرب والمسلمين أن تأسيس الفعل السياسي لن يجد قوامه إلا في الإنتاج الحاصل داخل منطقها ومفاهيمها ومنطلقاتها.

إن انتهائي في هذا التقديم إلى دفاع الجابري عن أهمية مساهمة الفكر العربي الإسلامي وعمقها في مجال الأخلاق سيفرض علي الانتقال مباشرة إلى التعرض لهذا الإسهام من أجل تحديده. وبابتدائي بهذه النقطة سأعكس الترتيب الذي اعتمده كاتب **العقل الأخلاقي العربي** لأني سأبدأ بما جعله الكاتب تتويجا لمؤلفه، وسأحاول تركيز المقال على هذه النقطة بالذات.

يتشكل الكتاب من قسمين متفاوتين بشكل كبير من حيث الحجم. يكتفي المؤلف بتجزيء القسم الأول إلى فصول، ويعمد في القسم الثاني إلى التبويب حتى يدرج الفصول داخل الباب الواحد وليس داخل القسم بأسره. يستقر تجزيئه للقسم الثاني على خمسة أبواب يحمل آخرها عنوان الموروث الإسلامي : من أجل أخلاق إسلامية.

إن كنت سأركز على التعرض لهذا الباب فذلك لأنه يمكننا من رصد الأخلاق (أو السياسة من منظور

أخلاقي) من وجهة نظر الإسلام، أي يمكننا من استخلاص "القيمة المركزية" في الأخلاق الإسلامية، وكذلك من معرفة التحول الحاصل في موقف الجابري من الثقافة العربية المركزية" في الأخلاق الإسلامية، وكذلك من معرفة التحول الحاصل في موقف الجابري من الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية، والتحول الحاصل أيضا في تصوره للسياسة المستقبلية للعالم العربي والإسلامي. أؤكد منذ البداية أن الجابري تخلى بشكل كبير في كتابه الأخير عن موقفه من الفكر العربي الإسلامي والفكر الغربي الذي بدأ به مسيرته العلمية، والذي لعب دورا كبيرا، إن لم أقل حاسما، في فرض نفسه داخل الساحة الثقافية العربية، وبالخصوص في جلبه للفضول المعرفي عند الشباب العربي.

أين يكمن التحول؟ نقول بكل اختصار إنه يكمن في إعادة الجابري الاعتبار للفكر العربي الإسلامي بالاعتماد على إبراز أصالته وتميزه عن الفكر الغربي بعدما كان يميل في بداية مسيرته الفكرية إلى التركيز على ما يلتقي فيه الفكر العربي الإسلامي مع الفكر الغربي وبالخصوص تلك الأوجه التي تجعل من الفكر العربي فكرا تقدميا ماديا علميا فلسفيا حقا. الخ. إنه توجه نلاحظ اختفاءه بوضوح في كتاب العقل الأخلاقي العربي حيث يغيب ذاك التقدير السابق للفكر الغربي رغم استمرار الكاتب في استعمال مجموعة من المصطلحات والمفاهيم ذات المكانة البارزة في الفكر الغربي المعاصر، مثل القطيعة والاختلاف والتفكيك[2]. والحركة التنويرية الخ. وأعتقد أن ميله إلى التخلي عن نموذجية الفكر الغربي أدى به في كثير من فصول الكتاب إلى إصدار أحكام سلبية على هذا الفكر بشكل قوي، وأحيانا تعسفي، لأنها أحكام لا يُراعي بصددها مفكرين غربيين مشهورين يستشهد بهم الجابري نفسه وفي مجالات مغايرة متعددة ومناسبات أخرى كثيرة.

إن المثير للانتباه في انتقاد الجابري للفكر الغربي هو حديثه عن هذا الفكر باعتباره هذه المرة فكرا واحدا متطابقا دون مراعاة أدنى تناقض أو انشطار داخل هذا الفكر. أي إن النظرة الجدلية التي شكلت منطلق تفكيره وأساس مرحلة من نشاطه الفكري اختفت في كتاب **العقل الأخلاقي العربي**.

فحينما يحكم الجابري على « المفكرين والفلاسفة في العصر الحديث والعصر الحاضر بأنهم عالجوا المسألة الأخلاقية على أساس **الفصل الكامل والنهائي** الذي أقامه مكيافيلي بين الأخلاق والسياسة» فإنه لا يلجأ

أين يكمن التحول؟ نقول بكل اختصار إنه يكمن في إعادة الجابري الاعتبار للفكر العربي الإسلامي بالاعتماد على إبراز أصالته وتميزه عن الفكر الغربي بعدما كان يميل في بداية مسيرته الفكرية إلى التركيز على ما يلتقي فيه الفكر العربي الإسلامي مع الفكر الغربي

فيما بعد إلى مراعاة الاستثناءات الكثيرة داخل الفكر الغربيَ التي سارت في اتجاه معاكس تماما لهذا التصور. ولعل أبرز مثال يفرض نفسه فيما يخص العلاقة بين السياسة والأخلاق هو مؤسس الفكر الجدلي، الفيلسوف الألماني الذي طالما استشهد به الجابري في مختلف كتاباته ومحاضراته ونقصد هيجل. إذ كيف يمكن إدراج هذا الأخير في الخط الذي رسمه ماكيافيل وهو يجعل من ضرورة ربط السياسة بالبعد الأخلاقي أطروحة كتاب يعتبره مؤرخو الفلسفة تتويجا للنسق الهيجلي ونقصد **أسس فلسفة الحق**؟ ما مبرر وجود الدولة بالنسبة لهيجل غير ضمان البعد الأخلاقي (الصالح العام) للفعل السياسي؟ وما مبرر إقرار هيجل بأسبقية الدولة على المجتمع المدني غير ربطه لتأسيس السياسة على الأخلاق؟

لم يكن هيجل حالة شاذة في الفكر الغربي المعاصر فيما يخص التأكيد على الربط بين الأخلاق والسياسة. لقد ذهبت الماركسية في الاتجاه ذاته مع التأكيد على تعميقه. ثم هل يمكن تغييب موضوع الربط بين السياسة والأخلاق في تفجير الصراع بين الماركسيين أنفسهم؟ ثم ألا ترتبط أصالة المدرسة الفينومينولوجية الفرنسية بتأكيدها على الربط بين السياسة والأخلاق؟ ألم يكن إخراج سارتر من دائرة الفكر السياسي من طرف أصحابه ومعظم المؤرخين للفكر السياسي رجعاً إلى تغليبه، في نظرهم، للرؤية الأخلاقية على الأبعاد السياسية؟ أو لم يكن هو نفسه ينادي باستمرار بترسيخ الأخلاق داخل كل نظرية وممارسة سياسية؟

إن انتقالنا من القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية لن يضع حدا لتساؤلنا هذا. ذلك أن مفكرين كباراً اهتموا بالفكر السياسي ليؤكدوا بالدرجة الأولى على الطعن فيما يسمونه بالتوجه الماكيافيلي للسياسة والفكر السياسي، وليحاولوا إعادة الاعتبار لمسألة القيم داخل الممارسة السياسية، قيم لا يمكن أن تستمد في نظرهم إلا من مجال خارج عن الدائرة السياسية والمنطق السياسي. وإذا كان أبرز ممثل هذا الاتجاه ليوستروس يسعى إلى الطعن في ما يسميه بالمذهب التاريخي في الفكر السياسي ويدعو إلى إعادة العلاقة المفقودة (والتي كانت سائدة) بين السياسة والأخلاق في الفكر اليوناني، فإننا نجد مفكرا آخر فرض نفسه بقوة فيما يخص الربط بين السياسة والأخلاق وهو جون روس حينما جعل من العدالة الغاية المثلى للسياسة.

فتحنا هذا القوس لنبين إهمال الجابري لما عبرنا عنه أعلاه بالانشطار

إذ كيف يمكن إدراج هذا الأخير في الخط الذي رسمه ماكيافيل وهو يجعل من ضرورة ربط السياسة بالبعد الأخلاقي أطروحة كتاب يعتبره مؤرخو الفلسفة تتويجا للنسق الهيجلي ونقصد أسس فلسفة الحق؟ ما مبرر وجود الدولة بالنسبة لهيجل غير ضمان البعد الأخلاقي (الصالح العام) للفعل السياسي؟

القائم داخل الفكر الغربي وبالضبط فيما يخص العلاقة بين السياسة والأخلاق. ويشكل هذا الإهمال تحولا واضحا، في نظرنا، في موقف الجابري من الغرب. لقد حصل هذا التحول نتيجة تحول آخر في علاقة بالفكر العربي الإسلامي. ويمكن القول فيما يخص هذا التحول الثاني، إن الجابري أصبح في غنى هذه المرة (أو في هذه المرحلة) عن الفكر الغربي لتبيان أصالة الفكر العربي الإسلامي وبالخصوص في التنظير للعمل السياسي مستقبلا داخل العالم العربي. إنه وجد داخل «الموروث الإسلامي الخالص» الأسس الحقة للممارسة السياسية التي ستضع نهاية "للقيمة المركزية" المتمثلة في "الطاعة" والتي سيطرت عبر تاريخ المجتمع العربي على المستويين الفكري والعملي معا.

إن كنا نتحدث عن تحول في موقف الجابري من الفكر العربي الإسلامي فإننا ننطلق مما يستخلص بكل وضوح من كتاب **العقل الأخلاقي العربي** من كون أصالة هذا الفكر لم تعد تقاس بموازاته مع الفكر الغربي، وإنما أصبحت تحدد انطلاقا من تضمنه لأسس قادرة على التفعيل الإيجابي للواقع العربي. ولم تعد المسألة تلخص في الدفاع عن كوننا كالغرب لأن فكرنا يزخرُ بما ينتجه

إن تغيير الموقف من الفكر الغربي يليه تغيير في المرجعية داخل الفكر العربي الإسلامي. والمسألة طبيعية ومنطقية. ذلك لأن مكامن أصالة الذات لا توجد بالضرورة في الحقول المعرفية التي كانت تستخلص منها نقط الالتقاء مع الغرب.

الفكر الغربي من قيم ومنطلقات كونية، وإنما أصبحت المسألة تكمن في التأكيد على ما يتوفر عليه الفكر العربي الإسلامي من مقومات قادرة على تجسيم المستقبل الذي طالما حلم به الإنسان العربي، ذاك الحلم الذي نشأ في الحقيقة مع ظهور الإسلام وليس مع بداية النهضة[3].

إن تغيير الموقف من الفكر الغربي يليه تغيير في المرجعية داخل الفكر العربي الإسلامي. والمسألة طبيعية ومنطقية. ذلك لأن مكامن أصالة الذات لا توجد بالضرورة في الحقول المعرفية التي كانت تستخلص منها نقط الالتقاء مع الغرب. هكذا نجد الجابري يتخلى عن الفلاسفة والمتكلمين وكذلك عن الفقهاء لأنهم يظلون في نهاية المطاف ذوي ارتباط قوي بالفلسفة والكلام. ولأن الفرق بينهم قد لا يتجاوز التعارض في الأجوبة المقدمة عن الأسئلة الواحدة. وحينما نتحدث عن تخلي الجابري عن المتكلمين والفلاسفة (والفقهاء) فإننا لا نقصد إهماله لهم بقدر ما نود إثارة تغيير موقفه من هذه الحقول المعرفية. لا يمكن للكلام ولا للفلسفة (ولا للفقه) تأسيس الأخلاق.

لقد أبعد الجابري المتكلمين، المعتزلة والأشاعرة على حد سواء، عن مجال الأخلاق لأن انشغالاتهم

الفكرية ظلت مرتبطة بمواضيع ميتافيزيقية. «إن المفكر فيه في مناقشات المعتزلة في موضوع العدل وخلق الأفعال لم يكن من مجالات البحث في الأخلاق **ولا كان يتسع لمثل هذا الاهتمام**(4). إن همهم واهتمامهم كان مركزا ومنحصرا في موضوع واحد هو ترتيب العلاقة بين أفعال الله وأفعال البشر، بين قدرته وقدرتهم (.) نعم إن نسبة الأفعال إلى الإنسان تترتب عنها المسؤولية والجزاء، وهذا كان الهدف الأصلي من القول بخلق الأفعال. غير أن الجزاء المفكر فيه عندهم لا علاقة له بالأخلاق ولا بالضمير لأنه يكون في الآخرة (.) ولو أن كلمة أخلاق تقال في حقه تعالى لصح أن ننسب إلى المعتزلة بحثا نظريا في الأخلاق، ولكنه سيكون حينئذ خاصا بالألوهية وليس بالبشر. أما الأشاعرة فإنهم «لم يعرضوا [بدورهم] قط لمسائل الأخلاق التي كانت جزءا من الفلسفة اليونانية وثمرة لها. لقد بقوا يتحركون في نفس المجال الذي تحرك فيه أسلافهم المتكلمون، مجال جليل الكلام الذي نقلوا إليه مفاهيم وأطروحات ابن سينا في هذا المجال. أما محاولات بعض الأشاعرة، من غير المتكلمين، أسلمة الأخلاق اليونانية أو كتابة أخلاق الآخرة أو أخلاق القرآن فقد جرت خارج علم الكلام وقضاياه وتحت ضغط عوامل وظروف أخرى» (ص.98-99).

لقد كان هدف الجابري من تناوله للفلاسفة المسلمين في العقل الأخلاقي العربي هو استخراج طبيعة الأخلاق التي نظروا لها، وبالخصوص استخراج القيمة المركزية التي قام عليها الإنتاج الأخلاقي للفلاسفة المسلمين

قد يقال إن الجابري لم يهتم كثيرا بعلم الكلام خلال مسيرته المعرفية، وأن دفاعه عن أصالة الفكر الفلسفي العربي الإسلامي استند إلى الحقل الفلسفي العقلي المتجسم في كتابات الفلاسفة العرب. ولكن يبقى مع ذلك مثيرا للانتباه في كتاب **العقل الأخلاقي العربي** تمديد النظرة السلبية الغالبة على مجال الكلام إلى مجال الفلسفة ذاتها.

لقد كان هدف الجابري من تناوله للفلاسفة المسلمين في العقل الأخلاقي العربي هو استخراج طبيعة الأخلاق التي نظروا لها، وبالخصوص استخراج القيمة المركزية التي قام عليها الإنتاج الأخلاقي للفلاسفة المسلمين، ويتضح من خلال عنوان الباب الثاني ومن خلال تصنيفه للفلاسفة المسلمين وتطويره لأفكارهم أن المنطلق في هذا الإطار ـ الفلسفة ـ هو الفكر اليوناني. إن القيمة المركزية عند الفلاسفة المسلمين هي السعادة أي، حسب الجابري، القيمة المركزية التي قامت عليها الفلسفة اليونانية. يبذل الجابري مجهودا كبيرا لتبيان التعدد السائد داخل الفلسفة الإسلامية فيما يخص الإنتاج الأخلاقي حيث يميز بين اتجاهات ثلاثة : اتجاه طبي علمي واتجاه فلسفي محض وآخر تلفيقي.

ولكننا نلاحظ مع ذلك عدم استخلاصه لفكرة ما (من أطول باب يتضمنه كتابه هذا) يحافظ عليها ويتبناها ليجعل منها أساسا للأخلاق التي يسعى إلى تأسيسها. لا تتجاوز إيجابية موقفه من الموروث الفلسفي دفاعه عما يعتبره إضافة من طرف بعض الفلاسفة المسلمين إلى كتابات أفلاطون وأرسطو. ولعل المسألة الوحيدة التي يحافظ عليها الجابري هنا من مواقفه القديمة هي إعلاؤه من قيمة الفكر العربي في الغرب الإسلامي وبالخصوص إنتاج ابن رشد، وحمله على الفكر العربي في الشرق الإسلامي، أساسا الفارابي وابن سينا.

يبقى السؤال المتصل بسلبية موقف الجابري من الإنتاج الفلسفي في مجال الأخلاق مطروحا. ونعتقد أن الجواب بسيط جدا حينما ندرك الأطروحة المركزية للكتاب والمتلخصة في الفكرة الآتية: هناك إنتاج مهم داخل الفكر العربي في موضوع الأخلاق وهو إنتاج يذهب في معظمه إلى تأسيس أخلاق الطاعة وترسيخها، نموذجها أردشير، وينحو في جزء قليل منه إلى التخلص من هذا التوجه لبناء أخلاق قائمة على الصالح العام ونشرها. وإذا كان هناك فرق في الغاية بين التوجهين فإن هناك فرقا بينهما أيضا فيما يخص المصدر. فبقدر ما استعان التوجه الأول بثقافة خارجة عن المحيط العربي الإسلامي بقدر ما ركز التوجه الثاني على أبرز مصدر في الثقافة العربية الإسلامية ألا وهو القرآن الكريم.

إن وضوح المعيار يجعلنا ندرك جيدا موقف الجابري من الفلاسفة المسلمين. إنهم لا يمدوننا (ولا يمكنهم أن يمدونا) بفكر مهم في هذا المجال من البحث لأن القيمة المركزية التي انشغلوا بها بعيدة عن القيمة المركزية المستمدة من القرآن الكريم. أضف إلى هذا أن أغلبية المفكرين الذين تناولهم الجابري في إطار الفلسفة ينحون في نهاية المطاف، ورغم ارتباطهم بقيمة السعادة، نحو خدمة الطاعة والاستبداد، أي خدمة نموذج أردشير. فـ«الأدبيات الأخلاقية السياسية في الإسلام التي تغرف من الموروث اليوناني، بما في ذلك مدينة الفارابي تلغي السعادة (.) إما بتأجيلها إلى الحياة الأخرى وإما بربطها في هذه الدنيا بنموذج أردشير، الحاكم المستبد الحارس للدين مَظْهرا، والحارس لحكمه من الدين (أي من الشعب) واقعيا (.) سواء أتعلق الأمر بخطاب فلسفي ميتافيزيقي كما عند الفارابي أم بخطاب أخلاقي تطبيقي واعظ، كما عند العامري ومسكويه، فالمفارقة قائمة، وتتمثل في تبني أخلاق السعادة على صعيد الخطاب

ولعل المسألة الوحيدة التي يحافظ عليها الجابري هنا من مواقفه القديمة هي إعلاؤه من قيمة الفكر العربي في الغرب الإسلامي وبالخصوص إنتاج ابن رشد، وحمله على الفكر العربي في الشرق الإسلامي، أساسا الفارابي وابن سينا.

أخلاق السعادة على صعيد الخطاب والوقوع تحت هيمنة القيم الكسروية على صعيد النموذج المهيمن على العقل العارض لذلك الخطاب». (ص.420).

ولا يفوت الجابري في نهاية الكتاب التعبير بكل صراحة عن موقفه السلبي من الفلسفة والراجع بالأساس إلى التفسير الذي قدمناه أعلاه حيث نقرأ في الصفحة 607 : «الفرق بين طريقة الفلسفة وطريقة التصوف فرق في الدرجة وليس في النوع، طريق الفلسفة يتوخى قمع النفس لتحقيق العدل، أي التوازن الذي تصبح فيه النفس خاضعة للعقل البشري وهو فرع أو امتداد للعقل/الإله. وطريق التصوف يريد قمع النفس لتحقيق الفناء بغية الوصول إلى الاتصال، إلى نوع من الوحدة مع العقل/الإله. قد تختلف الأسماء ولكن المسمى واحد. البنية الميتافيزيقية الأساس هي في جميع الأحوال بنية يونانية». (ص.607)[5].

ماهي المرجعية الجديدة بالنسبة للجابري؟ وأين تكمن أصالتها؟

نقول باختصار شديد في البداية إن المرجعية الجديدة هي كتابات المفكرين المسلمين الذين تعاملوا مع مصادر الفكر الإسلامي خارج تأثير الموروثات الأجنبية الفارسية منها واليونانية، والذين كان هدفهم الأساسي في تنظيرهم للأخلاق هو التعريف بالقيم التي جاء بها القرآن الكريم. يمكن القول إن الجابري عازم في كتابه العقل الأخلاقي العربي على الانطلاق من القرآن الكريم باعتباره السبيل الأمثل (وربما الوحيد) للحد من تأثيرات الثقافات الأجنبية على العالم العربي الإسلامي، تلك التأثيرات التي يوضح التاريخ بماضيه وحاضره خدمتها لقيم تتنافى كليا مع الرسالة المحمدية وهي تحرير الإنسان العربي من العبودية بمختلف أشكالها.

أعتقد أن هذه هي النقطة المهمة والأساسية في كتاب الجابري **نقد العقل الأخلاقي**. إنها تشكل الفصل الأخير لهذا المؤلف وتمثل خاتمة مشروع نقد العقل العربي وبداية منعطف في اقتناعات الجابري. لهذا سنحاول تدقيق هذه النقطة حتى نبين بكل وضوح اختلاف كاتبنا عن باقي الباحثين المنشغلين بالموضوع نفسه والميالين إلى التوجه ذاته.

ينبغي الاعتراف للجابري في توجهه الجديد بالأمور التالية :

- هناك في الإسلام مصدران اثنان مقدسان لا غير، وهما القرآن والحديث.

- هناك طريقة غير طريقة الفقهاء للتعامل مع المصدرين وهي ما يمكن تسميته بطريقة العلماء أو المفكرين، إنها الطريقة التي تخرج

> - هناك طريقة غير طريقة الفقهاء للتعامل مع المصدرين وهي ما يمكن تسميته بطريقة العلماء أو المفكرين، إنها الطريقة التي تخرج عن إطار الحلال والحرام للتركيز على المعاني الكبرى التي ينطوي عليها المصدران.

عن إطار الحلال والحرام للتركيز على المعاني الكبرى التي ينطوي عليها المصدران.

- المقصود بالمعاني الكبرى في نهاية المطاف هو القيم الأساسية التي يمكن (أو ينبغي) أن تنتظم وفقها العلاقات الاجتماعية بأسرها، أي العلاقات المتعلقة بالفرد مع الفرد وبالفرد مع المجتمع وبالمجتمع مع الفرد وبالفئة مع الفئة وأيضا بالمجتمع مع المجتمع.

- وبما أن هذه القيم تخص العلاقة بين الإنسان والإنسان ومحيطه، فإن الأمر ينبغي أن يقوم «على التمييز الصريح بين عبادة الله وبين خلافة الله في الأرض» (ص.624). يدخل الشطر الأول في مجال الفقه، وتنفرد الأخلاق السياسية بالشطر الثاني.

- ليس الدين الإسلامي أبدا أساس الثقافة الداعية إلى جعل «طاعة السلطان من طاعة الله، والدين والملك توأمين: الدين أساس الملك والملك حارس الدين»(627). إن مصدر هذا التأويل للدين الإسلامي ثقافة معينة ظهرت فعلا داخل المجتمع العربي ولكنها استندت على موروثين أجنبيين الفارسي واليوناني (وبالخصوص الموروث الفارسي).

- الأصل في الوجود بالنسبة للدين الإسلامي هو «المساواة بين

- لا مبرر في الإسلام للتخلي عن مبدأ المساواة في الحقوق والواجبات، وغريب عنه ذاك المبرر الذي يتم اللجوء إليه لترسيخ اللامساواة والاستبداد في المجتمع العربي عبر تاريخه ألا وهو مبرر "اتقاء الفتنة".

الناس» (ص.61) والغاية منه هي تحقيق **«المصلحة العامة»**، أي الإبقاء على المساواة في الحقوق والواجبات الدنيوية.

- لا مبرر في الإسلام للتخلي عن مبدأ المساواة في الحقوق والواجبات، وغريب عنه ذاك المبرر الذي يتم اللجوء إليه لترسيخ اللامساواة والاستبداد في المجتمع العربي عبر تاريخه ألا وهو مبرر "اتقاء الفتنة".

- إن إدراك عمق القيمة المركزية المؤسسة للإسلام (المصلحة العامة) وتخليصه من القيم المستوردة من ثقافات التسلط والجور والاستبداد يجعلنا نرقى إلى التفكير في استعادة الروح الخالدة للدين الإسلامي بدل التفكير في انتقاء مرحلة معينة من التاريخ العربي الإسلامي والعمل على استعادتها.

ولعل هذه النقطة الأخيرة هي بيت القصيد بالنسبة للجابري، وبصددها سيتميز - سياسيا- عن التوجهات الإسلامية السياسية الكاسحة للساحة العربية الإسلامية في وقتنا الحاضر. يمكن إعادة الروح للمبادئ ولكن لا يمكن إحياء مرحلة تاريخية.

لا يمكن للقارئ إلا أن يسجل عمق هذه الفكرة التي نقع عليها في بداية كتاب العقل الأخلاقي العربي وفي آخر صفحة منه. ويكمن هذا العمق في جانبين:

أ ـ نسبية الحكم السائد عند كثير من المثقفين العرب المسلمين والتنظيمات السياسية الإسلامية بصدد مرحلة الخلفاء الراشدين.

ب ـ فهم الأصول الفكرية للاستبداد والتسلط في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي وفهم القيمة الأخلاقية المركزية في الإسلام أهم بكثير من تحديد المرحلة المثلى في تاريخ العرب.

نلاحظ، فيما يخص النقطة الأولى، تمييز الجابري لفترة الخلفاء الراشدين داخل التاريخ العربي الإسلامي بتسجيله بصددها مبدأ الشورى في الحكم، وبتأكيده على نزاهة الخلفاء الراشدين خاصة عمر بن الخطاب. غير أن القراءة المتأنية تفرض علينا الانتباه إلى تقليل الجابري من أهميتها فيما يتصل بالمكانة التي تسند إليها أحيانا في تشييد أخلاق عربية إسلامية تستجيب لمتطلبات مستقبل الأمة. ويتجلى هذا الموقف في الإشارة الواردة في الصفحة الأخيرة من الكتاب حيث يقول: «**ومع أن** الخلافة الراشدة ـ **التي لم تدم إلا نحوا من ثلاثين سنة** ـ قد بقيت تتحدد في ضمير المسلمين، على مر العصور، بكونها الحكم المبني على الشورى، فإن الملك العضوض الذي بلغ من العمر الآن 1380 سنة لم يسبق أن عرف التعريف الذي يعطيه مضمونا يبقى حيا في ضمير الأجيال المتعاقبة.» (ص.630 التشديد من عندنا). واضح الميل هنا إلى أسبقية فهم «الملك العضوض» على تقدير «الحكم المبني على الشورى» عند الخلفاء الراشدين. والمسألة أوضح حينما ننتقل إلى الصفحات التي يتعرض فيها الجابري داخل الفصل الأول للخلفاء الراشدين في إطار ما يسميه بأزمة القيم.

أما المرحلة التي تلت وفاة الرسول [فهي مرحلة «فرضت فيها الطبيعة البشرية نفسها» وظهرت فيها مجموعة من المشاكل تخص تولي الخلافة وتدبير شأن المدينة نتجت عنها في نهاية المطاف ما يسميه الجابري بأزمة القيم.

إن المرحلة المثلى بالنسبة للجابري هي المرحلة التي كان فيها النبي محمد [مسؤولا مباشرا عن تطبيق القرآن الكريم وتسيير المدينة الإسلامية.] «بدأت الدعوة تؤتي ثمارها فحولت مجتمع اللادولة إلى مجتمع الدولة ونشأت مدينة فاضلة قادها نبي شهد له الكتاب المنزل أنه كان على خلق عظيم، ودعا أتباعه إلى أن يتخذوا من سيرته أسوة حسنة، فكان القانون والأخلاق سيان **في هذه المدينة، لنقل توأمين**. وأحسب أن الناس في ذلك الزمان **لم يكونوا يفصلون بين آيات الأحكام** وآيات الأخلاق. فكل شيء في القرآن كان حكما وكل شيء فيه كان أخلاقا (.) **والحق أن القرآن كتاب أخلاق، والسيرة النبوية هي هذه الأخلاق مطبقة»** (ص.61 التشديد من عند الكاتب).

أما المرحلة التي تلت وفاة الرسول [فهي مرحلة «فرضت فيها

الطبيعة البشرية نفسها» وظهرت فيها مجموعة من المشاكل تخص تولي الخلافة وتدبير شأن المدينة نتجت عنها في نهاية المطاف ما يسميه الجابري بأزمة القيم. وإذا كان الجابري يحسم في ربط مرحلة الأزمة بالخليفة عثمان] فإنه لا يتوارى في إدراج أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب في التمهيد لمرحلة الأزمة. يقول الجابري: « وإذا نحن اعتبرنا الأزمة التي نشبت في سقيفة بني ساعدة والتي انتهت بمبايعة أبي بكر خليفة للنبي في تدبير المدينة وتلك التي نشبت حين الشورى والتي أسفرت عن تعيين عثمان خليفة بعد عمر بن الخطاب، إذا اعتبرنا هاتين الأزمتين من الأزمات السياسية العادية في دولة لم تترسخ فيها تقاليد الحكم فإن الأزمة التي عرفها عهد عثمان كانت في الحقيقة والواقع أكثر من مجرد أزمة سياسية ظرفية. وهذا ليس بالنظر إلى نتائجها وحسب بل أيضا إلى أسبابها وبواعثها. لقد كانت في الحقيقة والواقع أزمة في القيم فضلا عن مظهرها السياسي» (ص.61).

إذا كانت الإشارة تقتصر في هذه الفقرة على أبي بكر وعثمان فإن الفقرة الموالية لا تستثني عمر بن الخطاب من تأزيم الوضع وخلخلة القيم الإسلامية داخل المدينة الجديدة، «لقد كان من نتائج الطريقة التي اعتمدها عمر بن الخطاب، يكتب الجابري، في توزيع الغنائم على أساس القرابة من النبي مع اعتبار السابقة في الإسلام أن تكدست الثروات في أيدي كبراء بني هاشم وبني أمية إذ كان جل قادة جيوش المسلمين من قريش وفي مقدمتهم بنو أمية. أما أولئك الذين كانوا في الأصل عبيداً أو موالي أو من قبائل هامشية فقد كان نصيبهم من العطاء هزيلا بالقياس إلى أشراف قريش، بما فيهم الطلقاء الذين لم يلتحقوا بالإسلام إلا بعد أن عفا عنهم النبي [عند فتح مكة].

«لقد بقي هؤلاء المستضعفون حين الدعوة مستضعفين زمن الدولة. لقد ازداد الأغنياء غنى والأقوياء قوة، ولكن المستضعفين لم تتحسن أوضاعهم بنفس النسبة. فعلا، كانت أسباب الغنى الذي ناله جل الصحابة شرعيا ومشروعا على مستوى أحكام القرآن (الغنائم والتجارة)، ولكن كثيرا من سلوك المترفين لم يكن يستجيب لأخلاق القرآن. بل إن بعض مظاهره كانت تتناقض حتى مع أحكامه نفسها، مما كان لابد أن يستنكره أولئك المستضعفون من الصحابة الأوائل. وهكذا أصبحوا يمثلون الضمير الديني وسط ذلك الوضع الدنيوي، الممعن في الدنيا وثرواتها وترفها ونعيمها على حساب الدين وقيمه ومثله، على حساب الآخرة؛ فرفعوا عقيرتهم بالاحتجاج، لا تلومهم في الله لومة لائم» (ص.63).

إذا اعتبرنا هاتين الأزمتين من الأزمات السياسية العادية في دولة لم تترسخ فيها تقاليد الحكم فإن الأزمة التي عرفها عهد عثمان كانت في الحقيقة والواقع أكثر من مجرد أزمة سياسية ظرفية. وهذا ليس بالنظر إلى نتائجها وحسب بل أيضا إلى أسبابها وبواعثها.

لماذا لم تسلم، في نظر الجابري، مرحلة الخلفاء الراشدين من بعض مظاهر التسلط ومن نوع من الظلم؟ هناك بالتأكيد الطبيعة البشرية كما رأينا في بداية الاستشهادات التي قدمناها أعلاه، ولكن الأصل في الانحراف راجع أساسا إلى اختزال الاجتهاد في الفقه وحصره على الفقهاء، فأهمل بذلك دور الأخلاق والتفكير فيها وتطويرها. والمقصود بالبحث الأخلاقي طبعا الأخلاق القرآنية والقيم المثلى التي ينطوي عليها الكتاب الكريم. ذلك لأن هذا النوع من البحث والتفكير يكون أكثر انفتاحا على المجالات المشكلة لحياة المجتمع، وأكثر جرأة في طرح الأسئلة، وأكثر حرية في اقتراح الأجوبة، وربما أكثر صرامة في تطبيق الحلول المناسبة. يمكن القول باختصار، مع الوفاء لتوجه الجابري، إن البحث الأخلاقي أكثر إدراكا لأبعاد العلاقات الاجتماعية، وأكثر إلماما بالطموحات الإنسانية (خيرها وشرها). إنه يراعي الطابع الإنساني (الدنيوي) للإنسان، الشيء الذي قد يغيب عن الدراسات التي تختزل قراءة القرآن في إطار الفقه. وهذا ما حصل للأسف، بالنسبة للجابري، في مرحلة الخلفاء الراشدين.

« وأحسب أن الناس في ذلك الزمان [زمان رسول الله] **لم يكونوا يفصلون بين آيات الأحكام وآيات الأخلاق**. فكل شيء في القرآن كان حكما وكل شيء فيه كان أخلاقاً. ولعل هذا التداخل **بل الوحدة بين الأحكام والأخلاق** في القرآن هو ما جعل علماء الإسلام يرون في علم الفقه (والحديث والأصول) العلم الديني الذي يشمل الأحكام والأخلاق ويغني بالتالي عن الاشتغال بعلم الأخلاق، أو بما سمي في مرحلة متأخرة [مرحلة المحاسبي وابن عبد السلام وابن تيمية] بأخلاق القرآن» (ص.61).

لا يفوت القارئ الاعتراف للجابري هنا بعمق الفكرة الكامنة وراء دفاعه عن الفصل بين علم الأخلاق والفقه، ووراء تفضيله للموقف الساعي إلى فهم الأصول الفكرية للتسلط والاستبداد في التاريخ العربي الإسلامي عن الموقف المتشبث بالبحث عن المرحلة (أو المراحل) المثلى في هذا التاريخ. ينم موقف الجابري هنا، في نظرنا، عن الفكرة الآتية وهي كون الأخلاق السياسية تستدعي الإبداع وليس المحاكاة. ذلك لأن السياسة تناول للحاضر في أفق المستقبل، والإبداع أكثر استجابة لهذا المعطى من المحاكاة. ثم إن الإبداع يستدعي الاستمرارية في العمل، ويقر بإمكانية الوقوع على الجديد واستيعابه. يقوم الإبداع على الاستيعاب والتجاوز أي على التطور، وهي مفاهيم أساسية في السياسة قليلا

> ينم موقف الجابري هنا، في نظرنا، عن الفكرة الآتية وهي كون الأخلاق السياسية تستدعي الإبداع وليس المحاكاة. ذلك لأن السياسة تناول للحاضر في أفق المستقبل، والإبداع أكثر استجابة لهذا المعطى من المحاكاة. ثم إن الإبداع يستدعي الاستمرارية في العمل، ويقر بإمكانية الوقوع على الجديد واستيعابه.

ما تسمح بها المحاكاة.

يفرض الإبداع على الإنسان الاعتماد على النفس أي على المقومات الذاتية، فينتج عن ذلك مراعاة الشروط والظروف، أي مراعاة النسبية وتقاسم المسؤوليات بين مختلف مكونات المحيط المعني. أما المحاكاة فإنها غالبا ما تعمل خارج هذه الاعتبارات كلها، مما يجعل الإطلاق غالبا على فعلها بما في ذلك تحديد المسؤوليات. ونحن نلاحظ على العموم أن من يهمش التاريخ داخل عمله كثيرا ما يجد نفسه في هامش التاريخ.

لاشك أن الجابري يستحضر، عند استعادته لمحاكاة فترات تاريخية من العمل السياسي، تجارب من التاريخ المعاصر بوجه عام والعربي بوجه خاص. فكم من شعوب سلكت طريق المحاكاة واستعانت بتجارب ناجحة عند شعب آخر (أو شعوب أخرى) ساقت نفسها، من حيث لا تدري إلى أوضاع مأساوية.

> لاشك أن الجابري يستحضر، عند استعادته لمحاكاة فترات تاريخية من العمل السياسي، تجارب من التاريخ المعاصر بوجه عام والعربي بوجه خاص. فكم من شعوب سلكت طريق المحاكاة واستعانت بتجارب ناجحة عند شعب آخر (أو شعوب أخرى) ساقت نفسها، من حيث لا تدري إلى أوضاع مأساوية.

إن التخلص من وضع سياسي متعفن يستدعي رصد «القيم المركزية» المغذية للتعفن والقضاء عليها، حتى تتمكن القيم الجديدة من الانفراد بتأسيس الفعل وضبطه وتوجيهه. وفي مثل هذه الحالة ينبني النموذج بالتدريج عبر التسرب إلى مختلف مجالات الفعل محطما بقايا النظام الذي قام ضده فيكسب ما نصطلح عليه بالتأصيل ومن ثم الاستمرارية.

أعتقد أننا قد بينا التحول الجديد الذي حصل في فكر الجابري مع كتابته لنقد العقل الأخلاقي بإبرازنا لتغيير موقفه من الفكر الغربي وبتوضيحنا لاستبداله للمرجعية داخل التراث العربي الإسلامي. غير أننا حرصنا مع ذاك أن نبرز تميز الجابري داخل توجهه الجديد وفاء للمجهود الفكري الجبار المبذول في خاتمة مشروع نقد العقل العربي، وتنبيها على التصنيفات المتسرعة التي قد تصدر عن بعض القراء خاصة تلك التصنيفات التي تستهويها الثنائيات. إن عدم إثارة النقاط الأخيرة المتصلة بربط مجال الأخلاق في الفكر العربي الإسلامي بالقرآن والحديث وبالكتابات الأخلاقية التي خرجت عن إطار الحلال والحرام (والتي ركزت على المصلحة العامة في مصدري المرجعية الإسلامية) قد يؤدي بسهولة إلى وضع الجابري بجانب الإسلاميين المعاصرين الذين يستمرون، نتيجة ممارستهم «للسياسة كما هي»، في الدمج بين الأخلاق والفقه، أي تصنيفه في إطار الإسلام السياسي السائد في الوقت الحاضر. خاصة حينما يركز كاتبنا على إثارة بعض المفاهيم وتوضيحها عند من يعتبرهم مساهمين في تأسيس أخلاق

عربية إسلامية مثل مفهومي الإحسان والعدل. وأعتقد أن هدف الجابري من **نقد العقل الأخلاقي العربي** هو المساهمة في فتح آفاق لسياسة إسلامية قصد وضع حد للإسلام السياسي أي الإسلام الذي يحكمه المنطق السياسي. لدي رغبة في تلخيص موقف الجابري في الجملة الآتية: نجح النبي الكريم محمد [في تطبيق سياسة إسلامية قائمة على «السياسة كما ينبغي أن تكون»، ولكن الخلافة تحولت، مع الأسف الشديد، إلى إسلام سياسي، أي أنها طبقت الإسلام بمنطق سياسي (بدل العكس). هناك استثناءات مهمة عبر تاريخ المجتمعات العربية الإسلامية فيما يخص هذه المسألة ولكنها استثناءات انحصرت في مستوى الفكر ويمثلها بالخصوص، وبتفاوت واضح، كل من المحاسبي وابن عبد السلام وابن تيمية].

ربما لن نكون مخطئين إن دفعنا بقراءتنا لكتاب **العقل الأخلاقي العربي** نحو بعد آخر لا يفصح عنه المؤلف. وأعتقد أن القراءة الحقة تستدعي بالضبط استخراج الأبعاد التي لم يفصح عنها، ولم لا الأبعاد التي لم يفكر فيها. وإن سعينا إلى إثارة مثل هذا البعد فذلك حرصا منا، مرة أخرى، على الوفاء لمضمون الكتاب من جهة، وعلى تقدير وتبيان أهميته من جهة ثانية. لقد أوضحنا فيما سبق

يتضح بعد الانتهاء من قراءة الكتاب أن الجابري لم يسلم من تلقي ما أسمح لنفسي بتسميته «دهاء الفلسفة»، بمعنى أن انشغاله الطويل بالفلسفة واستيعابه لمنطقها جعلاه يبقى فيلسوفا حتى في إطار الكتاب الذي حاول في بعض فصوله التهجم عليها أو الابتعاد عنها،

تغيير الجابري لموقفه من الفكر الغربي ومن التراث الإسلامي معا، وذهبنا إلى حدود الاستشهاد بأقوال للجابري تسمح باستخلاص نظره سلبا إلى الفلسفة ذاتها. وإن كنا قد عمدنا إلى ذلك فالأمر راجع بالخصوص إلى توضيح الفكرة التي كنا بصدد تطويرها أي التغير الحاصل في موقف الجابري من الفكر الغربي ومن التراث العربي.

يتضح بعد الانتهاء من قراءة الكتاب أن الجابري لم يسلم من تلقي ما أسمح لنفسي بتسميته «دهاء الفلسفة»، بمعنى أن انشغاله الطويل بالفلسفة واستيعابه لمنطقها جعلاه يبقى فيلسوفا حتى في إطار الكتاب الذي حاول في بعض فصوله التهجم عليها أو الابتعاد عنها، إنه يسعى بكل وضوح إلى إدراج التأويل في تفسير الدين الإسلامي، ذلك التأويل الذي يسمى داخل الفكر الغربي بالهرمينوتيقا.

لا يشير الجابري في أي فقرة من فقرات الكتاب إلى هذا المجال الفكري الذي نقترح ربطه به. ولكن الفصل الأخير من الكتاب وطريقة تعامل المؤلف مع ممثلي من يصنفهم في اتجاه أسلمة الأخلاق يساعدنا على الانتهاء إلى مثل هذه الخلاصة، لقد وقع اختياره على مجموعة من المفكرين أبرزهم المحاسبي وابن عبد

اعترافاته التي اقتبسنا منها فقرات، بل فعل ذلك أيضا في أنضج كتبه (ص. 540 - 542).

إذا كان هذا القول المستشهد به هنا يخص المحاسبي فإنه ينطبق أيضا على ابن عبد السلام وابن تيمية لأن الكاتب يستعمل في الصفحات المخصصة لهما تعابير كثيرة تفيد استقلاليتهما الفكرية وانطلاقهما مباشرة من القرآن واعتمادهما على تطوير المبادئ والمعاني التي يحملها الكتاب المنزَّل.

يورد الجابري عند تناوله للمحاسبي، بالإضافة إلى هذه النقاط، مصطلحا آخر يدعم قولنا بميل الجابري إلى الهرمينوتيقا وهو مصطلح الفهم وبالضبط «فهم القرآن». إنه مصطلح أو تعبير استعمله المحاسبي نفسه وجعله عنوانا لأحد كتبه. ويفيد الفهم هنا تقديم المعنى بالتركيز على محتوى النص واعتمادا على الذات. لهذا يستشهد الجابري بقول المحاسبي «لا كشف ولا عرفان وإنما تدبر بالعقل للقرآن» (ص.252). هكذا تصبح قراءة القرآن ممكنة بالنسبة لكل مفكر مسلم وليس بالنسبة للفقهاء فقط. ستظل شروط القراءة طبعا واردة دائما غير أن الشروط المطلوبة لن تكون تلك التي يقتضيها الفقه ويفرضها الفقهاء. وإنما هي الشروط السلام وابن تيمية. ولعل القاسم المشترك بين هؤلاء هو خروجهم عن دائرة الفقه وعن مجال تفسير الحلال والحرام اعتمادا على نصوص القرآن والحديث في إطار مذهب معين من المذاهب الفقهية المعروفة، نقول خروجهم عن دائرة توضيح القواعد والمسطرات للخوض في مسألة المعاني التي تحملها النصوص الدينية وبالخصوص النص القرآني. إننا نسجل بكل وضوح تأكيد الجابري على الاستقلالية الفكرية التي برهن عليها وتمتع بها المفكرون الثلاثة السالفو الذكر. «خرج المحاسبي، إذن، من صفوف المفسرين والمحدثين والفقهاء والمتكلمين ليلتحق بهؤلاء الذين لم يكونوا قد أسسوا لهم بعد فرقة ولا طريقة ولا كانوا انتظموا في جماعة، بل كانوا أفرادا غرباء على عصرهم (.) لم يكن المحاسبي متكلما وفقيها مجادلا ولكنه لم يكن متمذهبا» (.) وعندما يتعلق الأمر بشخصية علمية مستقلة فإن المتمذهبين لا ينظرون إليها بوصفها كذلك، أعني مستقلة، بل يرون فيها مشروع مذهب جديد منافس خصوصا عندما تتخذ هذه الشخصية موقفا نقديا من الجميع. لا تستثني الأصحاب (.) وهذا ما حصل مع المحاسبي، فقد انتقد جميع المذاهب والتيارات في عصره سواء منها التي ترفع راية الدين أم التي ترفع رايات أخرى. انتقدهم جميعا ليس فقط في

«لا كشف ولا عرفان وإنما تدبر بالعقل للقرآن» (ص.252). هكذا تصبح قراءة القرآن ممكنة بالنسبة لكل مفكر مسلم وليس بالنسبة للفقهاء فقط. ستظل شروط القراءة طبعا واردة دائما غير أن الشروط المطلوبة لن تكون تلك التي يقتضيها الفقه ويفرضها الفقهاء. وإنما هي الشروط التي تقتضيها القراءة بوجه عام، أي التوفر على الرصيد المعرفي الذي يسمح بإدراك المعنى وتطويره وتعميقه.

التوفر على الرصيد المعرفي الذي يسمح بإدراك المعنى وتطويره وتعميقه.

في هذا الإطار يندرج في نظرنا دفاع الجابري عن المكانة الإيجابية للعقل في التراث العربي الإسلامي وعن اعتباره أساسا للأخلاق. ونقصد دفاعه عن قدرة العقل على الخوض في تقويم السلوك الإنساني اعتمادا على ذاته. ولعل ما ينبغي تسجيله هنا هو استعراض الجابري لمكانة العقل في التراث العربي الإسلامي بأسره أو، حسب المصطلح المعتمد في كل الكتاب، في مختلف الموروثات المشكلة للفكر العربي الإسلامي. «ومن هنا، يقول الجابري، ذلك الإجماع في الثقافة العربية على اعتبار العقل أساسا للأخلاق. هذا الإجماع يؤسسه المعنى اللغوي لكلمة عقل، ابتداء. هذا فضلا عن أن القرآن دعا العرب إلى استعمال العقل، ليس فقط من أجل استنتاج وجود الله نفسه من خلال مخلوقاته (.) بل أيضا للتمييز بين الخير والشر والحسن والقبيح والحق والباطل. ولم يكن القرآن ليدعوهم إلى استعمال العقل لو لم يكونوا يعترفون به أداةً للمعرفة والتمييز بين الخير والشر الخ» (ص.104) وإذا كانت هذه القولة خاصة بالموروث العربي الخالص فإن أساسها يمتد إلى الموروث اليوناني والصوفي (حتى وإن كان هذا التوجه يحل محله القلب) والإسلامي. هكذا نجد الكاتب يستخلص بعد مناقشته للمتكلمين بصدد مسألة العقل يستخلص أن «مرجع الأخلاق وأساسها هو العقل بدون منازع، بل كل ما لا يدخل في مجال «ما تعبد الله به الناس، أي سلوك لم يدخله الشرع في العبادات والمعاملات الراجعة إليها، فهو من مجال العقل وحده» (ص.117) ثم يختم الجابري التحليل المخصص للعقل عند العرب قائلا: «يمكن القول إن هناك إجماعا في الثقافة العربية الإسلامية على أن العقل هو أساس الأخلاق» (ص.119).

ألسنا هنا أمام تأسيس تقليد جديد وهو الانطلاق من القرآن والحديث، والبناء اعتمادا على الفلسفة؟ أليس في الموقف بحث عن أنسنة القيم حتى وإن كانت ذات أصل غير إنساني؟ إن القراءة المتأنية للكتاب تجعلنا نجيب بالإيجاب، وتجعل كتاب الجابري بعيدا عن كل إطار معرفي غير إطار الفلسفة.

ألا يسعى الكاتب عبر هذا التوجه إلى تحرير دائرة الفكر من أجل ضبط دائرة السلوك بدل العمل على تضييق الأولى وتمييع الثانية؟

ألسنا هنا أمام تأسيس تقليد جديد وهو الانطلاق من القرآن والحديث، والبناء اعتمادا على الفلسفة؟ أليس في الموقف بحث عن أنسنة القيم حتى وإن كانت ذات أصل غير إنساني؟ إن القراءة المتأنية للكتاب تجعلنا نجيب بالإيجاب، وتجعل كتاب الجابري بعيدا عن كل إطار معرفي غير إطار الفلسفة.

هوامش:

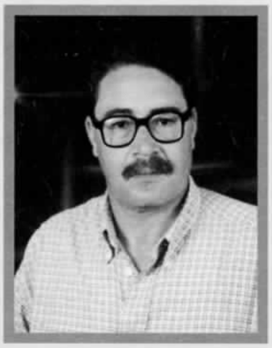
1ـ التشديد من عند الكاتب.

2 ـ قلت إننا نقع في الكتاب على المصطلحات وليس المفاهيم فقط. وأبرز مثال يمكن أن أقدمه بهذا الصدد هو مصطلح القارة. يستعمل الجابري كثيرا هذا المصطلح في كتابه الأخير وقد لعب هذا المصطلح دورا كبيرا في تقسيمه للموروثات الثقافية التي انبنى عليها الفكر الأخلاقي العربي إلى خمسة أي إلى عدد القارات التي تتشكل منها الكرة الأرضية. ونحن نعلم أن استعمال المصطلح في مجال الفكر الفلسفي يرجع إلى الفيلسوف الفرنسي الماركسي الذي احتك الجابري بكتاباته في مرحلة السبعينات وهو لويس التوسير.

3 ـ سنعود إلى تطوير هذه النقطة فيما بعد.

4 ـ التشديد من عندنا.

5 ـ لنتصور الجابري قارئا لهذا الحكم في السبعينات والثمانينات. أقول قارئا فقط وما بالك كاتبا له !



مبارك الشنتوفي

الثابت والمتحوّل بالأطلس الكبير: قبيلة غجدامة نموذجا×

البحث في التحولات التي تلحق بالبنيات الاجتماعية ورصد عناصر الاستمرارية في أنماط عيش السكان وما تبقى في ممارساتهم الثقافية التقليدية يشكل محورا هاما في الدراسات الأنتروبولوجية. وفي حالة المغرب، تسعى ثلة من الباحثين في هذا المجال، منذ بداية الثمانينات، إلى الاقتراب من واقع المدن والبوادي - والانغماس في عمقه أحيانا - وذلك بتوظيف ما توفره العلوم الإنسانية من أدوات تحليل ومقاربات وما خلفته الأنتروبولوجيا الاستعمارية والمدرسة الأنجلو- ساكسونية من أعمال لم تفتقد، في جزء هام منها ولحد الآن، جدواها وإجرائيتها. نَلْمَسُ هذا، بجلاء، عند الباحث علي أمهان الذي اختار قبيلة غجدامة الواقعة على مسافة 70 كلم من مراكش لرسم لوحات دالة عما شهدته هذه المنطقة من الأطلس الكبير من تغيرات في بناها ومؤسساتها ومحيطها البيئي تحت تأثير عوامل شتى.

البحث في التحولات التي تلحق بالبنيات الاجتماعية ورصد عناصر الاستمرارية في أنماط عيش السكان وما تبقى في ممارساتهم الثقافية التقليدية يشكل محورا هاما في الدراسات الأنتروبولوجية.

وأولى اللوحات التي توفق الباحث في إقامتها، بعد أن أفرد الفصل الأول لوضع الإطار الطبيعي والتاريخي لقبيلة غجدامة، تلك المتصلة بموضوع العائلة، باعتبارها اللبنة الأولى في بنية القرابة الاجتماعية. ولإضاءة هذا الموضوع، استند الباحث إلى المنظور التاريخي في بداية رصده لهذا الشكل من القرابة. فالوثائق العائلية المكتوبة والرواية الشفاهية وتقييدات الفقهاء تزخر بمادة غنية لمعرفة مواقع العائلات الكبرى وعلاقاتها بالجماعة والمخزن، كما تساعد على تتبع أشكال الاستراتيجية التصاهرية وأنماط امتلاك الأراضي واقتسامها واكتساب الجاه الخ. ومن أهم المخطوطات التي وظفها الباحث، مخطوط الغجدامي «التسلّي عن الإفاتة بذكر الأحوال

× قراءة في كتاب: علي أمهان. **التحولات الاجتماعية بالأطلس الكبير: غجدامة نموذجا**، (بالفرنسية)، منشورات دار علوم الإنسان، باريس، بالاشتراك مع دار النشر لابورت، الرباط، سلسلة جنوب البحر الأبيض المتوسط، 1998. 325 ص

والوفاة» الذي يعطي لمحة عن تطور عائلة على امتداد سنوات وتشكيلها لسلالة عرفت أمجادا وفترات من الانحدار والاضمحلال. ولعل ما يثير انتباه القارئ أكثر فأكثر هو توزع السلطة داخل العائلة الواحدة ووضع المرأة ضمن أفرادها. يبدو أن الغجدامية كانت، دوما، تتمتع بحرية التحرك والعمل بفعل العادة السائدة سواء بالمساهمة، عند الضرورة، في تدبير شؤون الجماعة أو بالسماح لها بإبرام عمليات بيع وشراء، ولقد كان للهجرة نحو المدن المغربية أو خارج المغرب مفعول ملموس في تنامي أدوارها الاجتماعية والاقتصادية. علاوة على هذا، مازالت المرأة الغجدامية تحتل مكانة رمزية ذات دلالة لكونها الرابطة الأساسية بين أفراد العائلة مهما تباعدوا واختلفت مواقعهم.

الحديث عن العائلة يفضي، بالتتابع، إلى دراسة البنيات الاجتماعية. الباحث حاول، في الفصل الثالث، فك الخيوط المتشابكة التي لفت البناء القبلي قبل حلول نظام الحماية. أكيد أن الباحث ظل، عند وصفه لمستويات هذا البناء وتدرجاته، قريبا مما توصلت إليه الأبحاث الاستعمارية من خلاصات وملاحظات. لكن هذا لم يمنعه من تدقيق وتصحيح بعض المعطيات والوقائع التي وردت في هذه الأبحاث وتقديم خلاصة ما توصل إليه باستغلاله لوثائق وتقييدات تهم القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومنها كناش القائد الجيلالي الذي سبق لأحمد توفيق في بحثه حول إينولتان أن وظفه.

عن تاريخ قبيلة غجدامة، يذكر الباحث أنها كانت دوما، في الماضي، جزءا من مجموع قبائل هسكورة الشمالية التي اتخذت من دمنات عاصمة لها، وظلت لفترة طويلة، تحت حكم قواد هذه المدينة. ومما يسجله ابن خلدون في «تاريخ البربر.» أن غجدامة تعرضت، على عهد المهدي بن تومرت، للتخريب بعد اغتيال أحد قواده - أبو محمد عطية - ومن جهته يذكر حسن الوزان في «وصف إفريقيا» أن الطبيعة الجبلية لقبيلة غجدامة أمنت لسكانها الانفلات من قوة المخزن. إن استقلال القبيلة تجاه هذا الأخير لم تكن مطلقة، إذ كانت، من حين لآخر، تخضع لسلطة المخزن والقبول بتعيين قواد ترتضيهم.

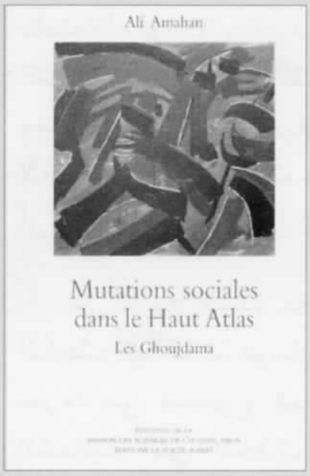
على عكس ما تذهب إليه بعض الدراسات التي ترى في القبيلة المغربية جسدا اجتماعيا جامدا، يخلص الباحث إلى كون هذه الوحدة الترابية لم تكن منسجمة لما يضمن ديمومتها التاريخية، بل كانت مخترقة بتناقضات من أسفلها إلى

عن تاريخ قبيلة غجدامة، يذكر الباحث أنها كانت دوما، في الماضي، جزءا من مجموع قبائل هسكورة الشمالية التي اتخذت من دمنات عاصمة لها، وظلت لفترة طويلة، تحت حكم قواد هذه المدينة.

أعلاها، تناقضات تحتد أو تنخفض بحسب درجة الأخطار الخارجية وفي ظل التوازنات بين مختلف مكوناتها. عائلات وسلالات تتنقل من فرقة إلى أخرى وفرق تهاجر من قبيلة لتستقر بأخرى.

لعل الهجرة في الماضي، ولاسيما في ظروف المجاعات والأوبئة أو بفعل الحروب التي تلت نهاية بعض السلالات الحاكمة للمغرب، أحد الأسباب في التحولات التي مست بنية السكان بغجدامة. وهذا ما يمكن استشفافه من حكايات وأساطير بعض المجموعات البشرية: فسلالة آيت تيزكي في كل من آيت إكتل وأدّار تنتمي، حسب ما يتداول، إلى قبيلة آيت تيزكي بواويزغت، في حين تدعي سلالة آيت تمسولت انحدارها من جد سوسي ورد من فرقة تمسولت من قبيلة بتارودانت. إن «ذكاء» القبيلة يكمن بالأساس في تدبير هذه التناقضات واستيعاب العناصر البرانية، وذلك بالحفاظ على حد أدنى من اشتغال مؤسساتها من مثل الجماعة ومجلس أعيانها - آيت الأربعين - وتحالفاتها في شكل لفوف (ج لف).

ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض الباحث إلى دراستها، ظاهرة تواجد مجموعات بشرية تتمتع بوضع خاص داخل القبيلة. يحتل



ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض الباحث إلى دراستها، ظاهرة تواجد مجموعات بشرية تتمتع بوضع خاص داخل القبيلة. يحتل الشرفاء ضمنها مكانة متميزة، فهم ينحدرون من رباطات وزوايا أقيمت منذ القرن السادس عشر بقبيلة غجدامة كرباط الحكيم ورباط أمشكضاض ورباط تامسمّاط.

الشرفاء ضمنها مكانة متميزة، فهم ينحدرون من رباطات وزوايا أقيمت منذ القرن السادس عشر بقبيلة غجدامة كرباط الحكيم ورباط أمشكضاض ورباط تامسمّاط. ولقد شهدت هذه الرباطات والزوايا نموا ملحوظا في القرن الثامن عشر ولا سيما تلك التي ارتبطت بالزاوية الناصرية - زاوية تامكروت. أهم الوظائف التي نهضت بها هذه الزوايا، وظيفة تأمين مرور القوافل التجارية عبر تراب القبيلة، وإقامة الصلح والتراضي بين العائلات والسلالات والمكونات الأخرى للقبيلة. زيادة على هذه الوظيفة التي تلتصق بما يمثله الشرفاء من قداسة واحترام وتوقير، يذكر الباحث أن الزوايا لعبت أدوارا اقتصادية وسياسية. فهي راكمت أملاكا سواء بما تلقته من «صداقات» من لدن من استضافوا الشرفاء وتبنوهم أو بما اشتراه هؤلاء. أما الدور السياسي لهذه الزوايا فيمكن استحضاره من أمثلة عدة. فمعروف عن الزاوية الموجودة بآيت ويسعدن أنها قدمت عونا للسلطان السعدي المتوكل في صراع مع عميه عبد المالك وأحمد المنصور. كل زاوية من زوايا غجدامة استقطبت خداما ومريدين شكلوا مجموعة بشرية عرفت «بالفقرا». هؤلاء ازداد عددهم وتعاظم دورهم إبان الحماية وبدعم وتشجيع من القائد الكلاوي للطرق

الدينية كالناصرية والقادرية والكتانية والتيجانية. مجموعات بشرية أخرى أتى الباحث على ذكرها استوطنت القبيلة. فالحدادون، (إمزيلن) وقد استقدمهم سكان آيت سعدلي من وادي درعة لم يكونوا يحظون بحق المشاركة في تدبير شؤون الجماعة، كما أنهم حرموا من إمكانية التصاهر مع أفراد القبيلة. إلا أنهم أحيطوا بهالة من التقديس وتم الاعتقاد في قدرتهم على مداواة بعض الأمراض.

تواجدت بقبيلة غجدامة جالية يهودية منذ القدم وتوزعت على ملاحين : ملاح بفرقة آيت الحكيم ضم، حسب إحصاء 1938, 119 يهوديا وآخر بتاغزوت قدر سكانه حسب نفس الإحصاء بـ 153. لقد تم استقدام هذه الجالية المقيمة بفرقة آيت سعدلي من واويزغت لتشغيلهم صناعاً تقليديين وتجاراً. هذه المجموعة البشرية كانت تخضع لقوانين خاصة بها. ويبدو أن أفرادا من هذه الجالية ظلوا، حتى بعد رحيلهم، على اتصال بأفراد من القبيلة.

لأمد طويل، ظلت القبيلة تحظى باستقلالية وتوازن نسبي في تدبير شؤونها. ولهذا الغرض، حافظت، رغم كل التقلبات في مواقع السلطة المحلية للعائلات والسلالات، على أداة أساسية تتجسد في مؤسسة «اجماعة». هذه الأخيرة نهضت، قبل حلول نظام الحماية، بمسؤوليات ومهام من قبيل تأطير المساجد وتنظيم الحفلات والمواسم والسهر على توزيع حصص الري وإصلاح القنوات وعلى حراسة المزروعات والغلات. ولهذه المهام يعين مقدمون وضُمّان وخلائف يتمتعون بحسن السيرة والكفاءة. ولعل ما يميز «اجماعة» هو أنها تهم مجموعات سكنية محدودة العدد في شكل «مواضع» (دواوير). كما أن علاقاتها مع «اجْمَاعَات» الأخرى تكتسي طابعا أفقيا.

لأمد طويل، ظلت القبيلة تحظى باستقلالية وتوازن نسبي في تدبير شؤونها. ولهذا الغرض، حافظت، رغم كل التقلبات في مواقع السلطة المحلية للعائلات والسلالات، على أداة أساسية تتجسد في مؤسسة «اجماعة». هذه الأخيرة نهضت، قبل حلول نظام الحماية، بمسؤوليات ومهام

هذه الاستقلالية لن تدوم طويلا بعد أن شملت سلطة الحماية هذه القبيلة. وهذا يشكل أول التحولات التي نجح الباحث في رصد وقعها على البنيات القبلية التقليدية. فمنذ سنة 1917 بدأت غجدامة تفتقد استقلالها بإلحاقها بمكتب الشؤون الأهلية بدمنات وبعد ذلك بمكتب سيدي رحال. وفي سنة 1929 أصبحت تحت مراقبة مكتب آيت أورير. لكن مما زاد من استياء الغجداميين من سلطة الحماية هو إقدامها على توسيع قبضة الكلاويين على القبيلة بتعيين خلائف لهم ـ 12 خليفة من سنة 1925 إلى سنة 1944 ـ ومن ضمنهم ابنان لباشا مراكش.

إن افتقاد غجدامة للاستقلال تجسد في عدة إجراءات اقتصادية واجتماعية. ولعل أهم هذه الإجراءات

والذي قلص من تحرك القبيلة ومن مواردها هو انتقال جل الأملاك الجماعية من تدبير جماعات «المْوَاضع» والفرق إلى أملاك المخزن (الدولة). فالغابات التي كانت تشكل مراعي للقبيلة ومصدرا للحطب ومواد البناء أصبح استغلالها مقننا وتحت حراسة المراقبين الغابويين، ومازال المسنون يتذكرون ويتداولون حكايات عن الحارسين «كيط» و«كاريس» اللذين كانا يعاملان السكان بقساوة بإثقال كاهلهم بالذعائر أو أحيانا بسجنهم، إجراء آخر مس السكان وجماعاتهم يهم الشؤون الدينية للقبيلة. فبعد أن تكلف باشا مراكش الحاج التهامي الكلاوي، بإحصاء أملاك الحبوس في كل من دمنات، فطواكة، توغانة وغجدامة، تم تجريد مساجد هذه الأخيرة وزواياها من الأملاك المحبسة عليها وأصبحت مدبرة من نظارة مراكش. وكان من نتائج هذا الإجراء تضاؤل هالة القدسية التي أحيطت بهذه الأملاك وتدهور وضعية المساجد والزوايا من الناحية الاقتصادية.

وكما ساد في كل قبائل المغرب، أجبر سكان غجدامة على النهوض بكُلْفَات وأعمال. ولأن بعض قبائل الأطلس الكبير لم تكن قد أخضعت و«هدئت»، عملت سلطة الحماية وأداتها القائد التهامي الكلاوي بامتياز على تنظيم الغجداميين في «حركات» لقمعها. وهكذا ساهم هؤلاء في الهجوم على أحنصال حيث قتل ابن الكلاوي سي عبد المالك وذلك في سنة 1917. وسنتان بعد ذلك، جندت قبيلة غجدامة للمشاركة في عمليات «التهدئة» بالجهة الجنوبية للأطلس الكبير، بدءا من سُكتانة إلى حدود وادي درعة. علاوة على كل هذا، سُخِّر الغجداميون في كلفات وأعمال إجبارية سواء ببناء الطرق وشق المسالك وإعادة التشجير أم بالعمل لثلاثة إلى ثمانية أيام بدون أجر لصالح الكلاوي في ثلاث فترات من السنة. هذا الأخير كان يعفي الشرفاء والطلبة والفقهاء وعائلات من تجندوا في الجيش الفرنسي من هذا الإجراء. ضرائب على الأملاك و«الأذن» وهدايا تقدم للكلاوي و«الفريضات» و«المونة» و«السُّخْرات» وما يستخلصه القضاة من المتقاضين، كلها إجراءات ساهمت في الحد من حرية السكان وبالتالي في إقبار أهم المؤسسات المحلية.

ولتسهيل إحكام قبضة السلطات الاستعمارية وممثليها، لجأت إدارة الحماية إلى تغيير الهيكلة التنظيمية للقبيلة باعتماد مؤسسة الدّوار لتحل محل «الموضع» وجماعته. والهدف من إحداث هذه الوَحدة الإدارية هو فك الروابط العائلية والتحالفات القائمة بين سلالات مختلف «المواضع» والفرق (ج فرقة) كما أنه

إن افتقاد غجدامة للاستقلال تجسد في عدة إجراءات اقتصادية واجتماعية. ولعل أهم هذه الإجراءات والذي قلص من تحرك القبيلة ومن مواردها هو انتقال جل الأملاك الجماعية من تدبير جماعات «المْوَاضع» والفرق إلى أملاك المخزن (الدولة).

لم يراع في قيام هذه الدواوير إلا قربها الجغرافي أو عدد «كوانينها» ولم تأخذ بعين الاعتبار الانتماءات المختلفة للإثنيات.

على المستوى الفلاحي، سعت سلطات الحماية إلى إدخال أساليب حديثة لضمان تحول في نمط عيش السكان، وذلك من قبيل توزيع جرارات على بعض الأعيان ومدهم بالحبوب المنتقاة للزراعة وأغراس الزيتون والأسمدة، إلا أن هذه المحاولة باءت بالفشل لعدم تحمس السكان لتبني هذه التحديثات خوفا من ترامي السلطة الاستعمارية وأعوانها على أراضيهم.

ثقافيا، ما استرعى انتباه الباحث هو، بالدرجة الأولى، تنامي أدوار الزوايا والطرق الدينية التي احتضنتها. وقد جذبت الزاوية التيجانية إليها معظم الأعيان منذ الثلاثينات. ومما يذكره الباحث أن خدام هذه الزاوية ومريديها سرعان ما غيروا تسابيحهم ببطاقات حزب الاستقلال بمجرد انتهاء عهد الحماية، كما تعرض المتشددون منهم للإهانة والقتل أحيانا.

لأن قبيلة غجدامة عانت كثيرا من سطوة كلاوة، فهي اضطرت للمساهمة في عمليات لم تشرف سكانها. خلال سنتين، أقدم الكلاوي وخلائفه على تنظيم حملات تمشيط في الأسواق والقرى لتجنيد غجداميين في ميليشياته المشهورة التي توجهت لمراكش لقمع المظاهرات ولحماية السلطان بن عرفة خلال جولاته وتحركاته. وكان للطلبة الذين يتابعون دراساتهم بجامعة بن يوسف بمراكش دور في إشاعة أفكار الوطنيين وتنظيم المقاومة في أنحاء المغرب.

في الجزء الثالث من دراسته، اهتم الباحث أساسا برصد التحولات الناجمة عن انفتاح القبيلة على محيطها الخارجي في ظروف استقلال المغرب، كما سعى إلى تلمس مدى صمود بعض المؤسسات والطقوس الثقافية في وجه المتغيرات الطارئة على البنيان القبلي. بمجرد الإعلان عن استقلال البلاد، تنفس الغجداميون الصعداء بتخلصهم، أولا، من سلطة كلاوة التي دامت ما يقرب من أربعين سنة. وإن أمكن للقبيلة ومكوناتها استرداد جزء من حريتها بإنعاش مؤسسة «اجْماعة» لتدبير شؤونها، فهي سرعان ما شعرت بخيبة أمل بوقوعها تحت هيمنة حزب الاستقلال الذي مارس أعضاؤه تعسفات في شكل فرض اشتراكات حزبية شهرية وعمليات جمع جلود الأضحيات والأعشار واستلام ما يُدره قطع الأشجار بالمقابر القبلية، إحدى الكوارث الإيكولوجية التي لازالت عالقة بذاكرة السكان. ومن جانب ثانٍ فإن عناصر جيش التحرير تعاملت

في الجزء الثالث من دراسته، اهتم الباحث أساسا برصد التحولات الناجمة عن انفتاح القبيلة على محيطها الخارجي في ظروف استقلال المغرب، كما سعى إلى تلمس مدى صمود بعض المؤسسات والطقوس الثقافية في وجه المتغيرات الطارئة على البنيان القبلي.

بقساوة مع بعض الأعيان حيث استولت بدعوى البحث عن الأسلحة، على أموالهم وحليهم من الذهب والفضة. ولعل عودة الزعماء والمقدمين من العهد البائد إلى ممارسة نفوذ ومهام في الخريطة الإدارية الجديدة وتعيين بعض المتعاونين مع سلطة الحماية قوادا وخلائف، كل هذا كوّن لدى الغجداميين شعورا بأن علاقاتهم بالمخزن لم يطرأ عليها تحول ملموس. وفي هذا المضمار يقيم الباحث نوعا من التوازي بين ما شهدته بعض المدن التاريخية (فاس، مراكش.) وما عاشته القبائل إبان السنوات الأولى من الاستقلال.

فيما يتعلق بالتنظيم الإداري المحدث، يسجل الباحث أنه تم الحفاظ، بشكل عام، على الهيكلة التي أقامتها سلطة الحماية. فلنفس الغرض تمَّ فك لحمة الجماعات وإضعاف تحالفات السلالات. لم يتم التخلي عن الدوار كوَحدة إدارية أساسية في البنيان القبلي رغم إقدام السلطات المركزية على إنشاء الجماعة القروية سنة 1958. ولضبط القبيلة ومراقبتها عن كثب، عينت السلطة 16 مقدما على الدواوير التي تشكل الفرق الخمس للقبيلة التي يحكمها قائد وخليفة له. بعض الممارسات التي سادت عهد الحماية استمرت في تصرفات بعض أعوان الإدارة ولاسيما أولئك الذين لا يتقاضون أجورا محترمة من لدن الدولة، كالمقدمين والشيوخ.

> التحولات الملموسة التي دشنها الاستقلال تجلت أساسا على مستوى التمدرس وفي حركة الهجرة وفي قيام مراكز اقتصادية وإدارية كان لها وقع مؤثر على حياة قبيلة غجدامة منذ بداية السبعينات.

التحولات الملموسة التي دشنها الاستقلال تجلت أساسا على مستوى التمدرس وفي حركة الهجرة وفي قيام مراكز اقتصادية وإدارية كان لها وقع مؤثر على حياة قبيلة غجدامة منذ بداية السبعينات. أول مدرسة عرفتها القبيلة بنيت سنة 1954 بدوار أعبادو إلا أنها لم تفتح أبوابها إلا سنة 1956. بهذا الدوار سجلت السنة الدراسية 1957 ـ 1958 تمدرس أربعين تلميذا أمكن لهم بعد 4 سنوات التحدث بالدارجة العربية وقراءة القرآن وفهمه بشكل أحسن ممن تلقوا تعليما تقليديا، واكتساب معارف حديثة. ولا أدل على ذلك من كون 18 تلميذا من ضمن 22 تفوقوا في اجتياز امتحان شهادة الدراسات الابتدائية. واعتبارا للصعوبات المادية لجل العائلات، لم يحظ سوى بعض التلاميذ بمتابعة دراستهم بإعدادية ابن الحجاج بقرية سيدي رحال. ثلاثة من هؤلاء تمكنوا من ولوج الثانوية. وبعد إعطاء صورة عن مسار الدفعات الأولى من المتخرجين من مدرسة أعبادو، يخلص الباحث إلى كون عائلات الأعيان هي التي استفادت من المرحلة الأولى لحركة التمدرس بغجدامة، كما أن المدرسة مثلت إحدى البوابات التي أفضت إلى توسيع رقعة الهجرة بكل أشكالها.

أكيد أن الهجرة اتخذت أشكالا

ومسارات قبل بدء حركة التمدرس، فقد اعتاد الغجداميون التوجه خارج قبيلتهم للعمل مدة ثلاثة أو أربعة أسابيع من السنة خلال موسم الحصاد بسهول الحوز وتادلا. هذه الهجرة الموسمية كانت تضمن لأصحابها دخلا لا يستهان به وتساهم في تغيير نمط عيشهم وتصوراتهم عن المستجدات في أكثر من ميدان. أما الهجرة الدائمة فظهورها بدأ مع تجنيد أفراد من القبيلة في صفوف الجيش الفرنسي لكنها ستعرف تناميا انطلاقا من الخمسينات ولاسيما بفضل تحسن وسائل النقل الرابطة بين غجدامة ومراكش. لكن قيام أوراش كبرى بالدار البيضاء مثل نقطة انجذاب لعدد كبير من الغجداميين تحول جزء منهم إلى مشرفين على الأوراش ورؤساء فرق العمل ومقاولين في قطاع البناء. بناء سد آيت العادل من سنة 1968 إلى سنة 1970 ساهم، من جهته، في تزايد وتيرة الهجرة الدائمة نحو المدينة والجهات التي شهدت إنجاز أشغال كبرى (سدود، موانئ، ومطارات.). وهذا ما أهلهم لاكتساب مهارات عديدة في أكثر من مهنة.

بالنسبة للهجرة خارج المغرب، ولاسيما نحو فرنسا، فهي لم تبدأ إلا في سنة 1967، وبالضبط عندما تمكن طالب مهاجر من إقناع أحد المشغلين الفرنسيين باستقدام أفراد من دوار أعبادو، وإلى حدود سنة

تحولت الهجرة الدائمة، في ظرف ثلاثين سنة، إلى مورد اقتصادي أساسي لسكان القبيلة. فبفضلها تنامت وتنوعت أنشطة اقتصادية وتطورت حركة النقل وتوسعت الشبكة التجارية وأمكن لبعض الأسواق أو التجمعات السكنية الارتقاء إلى مصاف مراكز تجارية وإدارية من قبيل سوق الأربعاء.

1972، توجه 60 فردا من آيت سعدلي لفرنسا. وقدر الباحث، فترة إنجازه لدراسته، حجم جالية غجدامة المقيمة بهذا البلد ب 300 فرد.

للهجرة الدائمة آثار اجتماعية واقتصادية ملموسة . فجل العائلات، إن لم يكن كلها، ترتبط بفرد من أفرادها المهاجرين. وبالنسبة لمجموع القبيلة، قدر، في سنة 1989، عدد المهاجرين - داخل المغرب وخارجه - ب 3721 من ضمن 18433 فردا أي ما يمثل أكثر من 20 ٪ من سكان القبيلة.

تحولت الهجرة الدائمة، في ظرف ثلاثين سنة، إلى مورد اقتصادي أساسي لسكان القبيلة. فبفضلها تنامت وتنوعت أنشطة اقتصادية وتطورت حركة النقل وتوسعت الشبكة التجارية وأمكن لبعض الأسواق أو التجمعات السكنية الارتقاء إلى مصاف مراكز تجارية وإدارية من قبيل سوق الأربعاء.

كما هو الشأن بالنسبة لبعض جهات المغرب، شهدت منطقة مراكش في السبعينات، حضورا هاما للدولة في شكل استثمارات في البنى التحتية. فالشروع في بناء سد آيت العادل دل على تحول في خريطة قبيلة غجدامة. فبعد أن تم الانتهاء من هذا المشروع، اضطر العمال الذين اكتسبوا تكوينا عاليا خلال

خمس سنوات من الشغل، إلى الهجرة نحو مناطق أخرى للحفاظ على نمط عيش عائلاتهم الجديد.

ومن الآثار التي ترتبت عن بناء سد آيت العادل تنقيل أكثر من خمسين عائلة من آيت العادل وآيت مسعود وتيمْنوتين لتوطينهم بمكان يبعد عن السد بعشرين كلم، وتحديدا بالعطاوية بوسط قبيلة السراغنة. وبالمقابل أمكن لكل واحدة من هذه العائلات الحصول على دار للسكنى و12 هكتاراً من الأرض في إطار تعاونية تحت وصاية مصالح المكتب الجهوي للاستثمار الفلاحي. السنوات الخمس الأولى من توطينهم شكلت بالنسبة لهؤلاء المهجرين فترة عصيبة لصعوبة تأقلمهم وتراكم الديون عند البعض منهم. لكن أبناءهم بدأوا في تحسين مردودية هذه الأراضي. ولقد كان لتطور مركز العطاوية بفعل الحركة التجارية والبناء أن شرع في استقطاب أفراد آخرين من نفس العائلات ولاسيما المهاجرين منهم نظراً لما يوفره من مصالح أساسية (البريد، الهاتف، النقل.).

من أبرز التحولات التي اعتنى الباحث برصدها، تلك التي مست النظام البيئي للمجال القبلي. فمنذ السنوات الأولى للاستقلال، تعرض الفضاء الغابوي لأكبر عملية إتلاف حيث تنافست عائلات الأعيان لاقتطاع أجزاء منه قصد تحويلها إلى أراض فلاحية بتواطؤ الحراس الغابويين. إلى حدود الستينات، شكلت الغابات 30٪ من مجموع التراب القبلي إلا أنها اليوم لا تتجاوز 12 ٪ من هذا المجموع.

الفصول 13, 14, 15, 16، و17 (من ص 191 إلى ص 247) لا تقل أهمية وغنى عن سابقاتها لأنها تحكي عن أساليب الاستغلال الفلاحي وأنماطه وعن بنية العقار. هذه الفصول حاولت تقريب القارئ، بدءا، من أشكال السكن السائدة بالمنطقة المدروسة وأنواع تأثيث المنازل وفنون زخرفتها، وانتهاءا بمختلف الألبسة وما يرافقها عند الرجال والنساء وما أحدثته التحولات في هذا المجال، من تأثير على نمط عيش السكان.

حتى الأسماء التي سادت في الماضي لم تنج من التغيرات والتعديلات.

إن تعريب الأسماء العائلية والشخصية أمر عملت مكاتب الحالة المدنية على إقراره أحيانا، لكن مفعول التمدرس والهجرة حد من الأسباب الأساسية في تزايد وتيرة التعريب الذي أفقد القبيلة الرأسمال الرمزي الذي يمثله الانتماء إلى سلالة أو إثنية. ولقد ذهب الباحث إلى حد القول إن تحديث الأسماء وتعريبها لهو أشرس من عنف المخزن القديم. إن الفصل 18 الذي أفرده الباحث لإثارة هذه المسألة يجعل القارئ ينتظر منه

من أبرز التحولات التي اعتنى الباحث برصدها، تلك التي مست النظام البيئي للمجال القبلي. فمنذ السنوات الأولى للاستقلال، تعرض الفضاء الغابوي لأكبر عملية إتلاف حيث تنافست عائلات الأعيان لاقتطاع أجزاء منه قصد تحويلها إلى أراض فلاحية بتواطؤ الحراس الغابويين.

التفصيل في هذا التحول الثقافي الذي يتم التغافل عن الخوض في تشابكاته وتشعباته. الفصل 19 الذي اختتم به الباحث دراسته يهم الطقوس الاحتفالية التي تكتسي في هذه الجهة من المغرب أكثر من دلالة لكونها، على ما يبدو، تلحم نسيج القبيلة والسلالات وتذكرها بماض أخذ يبتعد أكثر فأكثر في تلابيب الزمن.

بعد الجهد الهائل الذي بذله الباحث علي أمهان بغية الإلمام «بشمولية» واقع قبيلة بالأطلس الكبير، تستوقفنا خلاصة دراسته. خلاصة في شكل تساؤل عن مدى التحولات وآثارها الفعلية على نمط عيش السكان والبنيات التقليدية. لحد الآن، يلاحظ الباحث أنه لم يتم التخلي، بالمطلق، عن شبكة علاقات القرابة بين العائلات والسلالات. فهذه العلاقات بدأت تنمو وتحيا في السنوات الأخيرة لما تمثله من رهانات في سلوكات السلطات العمومية والأحزاب السياسية والجمعيات المحلية. ومن جهة أخرى، تبدو كل الآثار الإيجابية التي خلفتها الهجرة وحركة التمدرس غير كافية لتفعيل تنمية تشمل، بالدرجة الأولى، وسائل الإنتاج المحلية دون إحداث اختلالات في النظام البيئي لغجدامة. أسئلة عدة تثيرها دراسة علي أمهان بمجرد الانتهاء من قراءتها ومنها بالخصوص تلك المتعلقة بالمقاربات التي وظفها الباحث. فالرغبة في تتبع مراحل التحول وأشكاله ورصدهما قادته إلى توظيف التاريخ وعلم الاجتماع والجغرافية البشرية وعلم البيئة والآداب... بما يتلاءم مع موضوعات دراسته. إلا أن هذا لم يجعله يلتزم، إلى حد ما، بالتمايزات التي تحدّد مجال الأنتروبولوجيا (نفس الملاحظة يمكن إيرادها في شأن بعض الأبحاث التي أنجزت في شعبتي التاريخ وعلم الاجتماع بالجامعات المغربية). ولعل تعدد مجال اهتمام الباحث علي أمهان كما يدل على ذلك «الاستيطان والحياة اليومية بإحدى قرى الأطلس الكبير المغربي: أعبادو نموذجا»، «من العلامة إلى الصورة: الزربية المغربية» ومقالاته حول العمارة والتراث المغربي، هذا التعدد أغنى دراسته بتفاصيل شكلت مصدر تشويق وفضول لدى القارئ لاكتشاف عالم الأطلس الكبير دون السقوط في غرابة المكان. القارئ يجد في خاتمة الكتاب جردا للمراجع التي اعتمدها الباحث وقاموسا للمفردات الأمازيغية والعربية ومقابلها باللغة الفرنسية ولائحة بالاستعمالات اللغوية السائدة بغجدامة ومجموعة الأسماءالتي ورد ذكرها. الصور بالألوان أو بالأبيض والأسود التي ثبتها الباحث في بداية الكتاب ومنتصفه لا تخلو من متعة للعين وتستحق أن تنشر في ألبوم مستقل*.

بعد الجهد الهائل الذي بذله الباحث علي أمهان بغية الإلمام «بشمولية» واقع قبيلة بالأطلس الكبير، تستوقفنا خلاصة دراسته. خلاصة في شكل تساؤل عن مدى التحولات وآثارها الفعلية على نمط عيش السكان والبنيات التقليدية.

لعنوان الأصلي للكتاب :

Ali Amahan, Mutations sociales dans LE Haut Atlas : Les Ghoujdama, Editions De la Maison De Sciences de l'Homme, Paris, Editions La Porte, Rabat 1998, 325 p.



محمد جادور

الذاكرة وبناء الخطاب التاريخي

(معركة الملوك الثلاثة)

في مؤلفها تحت عنوان :

" Fables de la mémoire :la glorieuse bataille des trois rois "

والذي نشر سنة 1992 ضمن سلسلة " L'univers Historique ، ذكرت Lucette Valensi أن معركة الملوك الثلاثة بقيت محفورة في الذاكرة لأنها كانت تمثل مواجهة بين الإسلام والمسيحية من جهة وبين انتصار ساحق وهزيمة نكراء من جهة أخرى.

استهلت الكاتبة عملها بتقديم استبيان محدد كفيل برسم معالم دراستها، تجسدت صياغته فيما يلي : ما هي الذكريات المتبقية حول معركة من هذا القبيل؟ وما الذي يحتفظ به الطرف المنتصر؟ وكيف يتم نسيان هزيمة مرة؟ ومن ينقل الذكريات حينما تختفي الشواهد الأخيرة؟ ولماذا؟

فالمؤلفة حاولت تتبع خيط الذكرى - من 1578 إلى اليوم - لدى خلف المنتصرين والمنهزمين، من خلال التساؤل عن طرق استخدام الفئات الاجتماعية للذاكرة، وبالتالي عن علاقات هذه الطرق بالتاريخ.

لاحظت المؤلفة لأول وهلة أن هذه الذكريات متنافرة، ففي الوقت الذي رزح فيه البرتغال تحت وطأة الحداد، وتحت أمل عودة منتظرة للملك سباستيان، احتفل في المغرب بحلاوة النصر.

انطلقت L. Valensiمن الأسئلة التي يثيرها هذا التنافر فاعتبرت أن الأمر يتعلق أولا بذاكرة "متفجرة" éclatée "لأن كل مجتمع شهد فترات مأساوية، أو قطيعة، أو أزمات فرضت مراجعة الذات، ودراسة النكبة المعيشة. ومع مرور الزمن حدث انحراف في الذاكرة، فتم إما كتمان الذكريات، أو تضخيمها تحت تأثير الكتابات، والشهادات المتجانسة أو المحرفة بفعل إقحام معطيات

لاحظت المؤلفة لأول وهلة أن هذه الذكريات متنافرة، ففي الوقت الذي رزح فيه البرتغال تحت وطأة الحداد، وتحت أمل عودة منتظرة للملك سباستيان، احتفل في المغرب بحلاوة النصر.

أجنبية. إذن فالهدف يكمن في تكوين ذاكرة جماعية وفي صياغة نوع من الوعي التاريخي.

إن الذاكرة تعانق الوقائع ذات الصلة بالموضوع، بينما يكون النسيان مصير الأحداث غير الدالة. غير أنه تؤثر في زوج الذاكرة/النسيان - بالإضافة إلى إنتاج الذكرى، سيرورات فعالة تتمثل بالخصوص في الصمت، الرقابة، الطمس، الكبت، فقد الذاكرة، الإنكار، والكذب.

من هنا تنطلق فرضية قراءة هذا الكتاب، لأن الذاكرة الجماعية تنبثق بنفس الطريقة، ولذا حاولت الكاتبة اختبار صلاحية هذه الإشكالية من خلال تحديد مختلف العمليات التي تعقب حدثا حاسما ونكبة جماعية: «يتعلق الأمر إذن بتتبع كيفية تعامل المنتصرين والمنهزمين مع الحدث، وبالبحث عن الآثار التي خلفها لدى المعنيين.» (ص.17).

بُني تصميم الكتاب على ثلاثة محاور أولها مضمون الذكريات لدى الجانبين أو النظرة التأويلية المختلفة لنفس التاريخ: ماذا نحتفظ به من المعركة؟ وما هي الدلالة التي نضفي عليها بالنظر إلى أهمية هذا الحدث؟ وثانيهما يتعلق بوسائل إنتاج ونقل الذكرى مادام نفس التاريخ تعاد صياغته بأشكال مختلفة بواسطة نصوص أو سلوكات جماعية، أو عن طريق طقوس مدنية أو دينية أو عبر وسائل صوتية وأيقونية Ieconographiques. أما المحور الثالث فيرتبط بالتعدد الصوتي Polyphonie من خلال طرح الأسئلة التالية: من ينطق بكلمات السر؟ ولأي أطراف ترسل؟

عدة أسئلة تبقى معلقة لأنه كان هناك «من يسمعون بصمت، ومن يهمسون بالأخبار الرائجة، ومن يقرأون حكايات دون أن يقدموا لنا تعليقاتهم.».

يعالج الفصل الأول المعنون ب: «همسات، نواح، صمت» الرقابة الرسمية بالبرتغال بعد الهزيمة، ثم بداية تمظهرات مشاعر الحزن التي تباينت حسب الوضعية الاجتماعية.

فكل الروايات المنشورة باللغات الأجنبية عن المعركة لم تكن في صالح البرتغاليين الذين التزم بعضهم الصمت وتمادى في إخفاء الحدث المسبب للنكبة، ووجد صعوبة في التعبير عن الحقيقة التي لا تطاق، في حين أنكر البعض الآخر الذكرى التي اعتبرت مؤشرا للشؤم.

نجد أنفسنا إذن أمام حالة «رفض الذاكرة» Refus de mémoire) ، ولكن أيضا حالة «رفض للتصديق» (refus de croire) يعقب هذين الصنفين من الرفض بناء الزمن المرتبط بالذاكرة (الذاكرة الجماعية).

> إن الذاكرة تعانق الوقائع ذات الصلة بالموضوع، بينما يكون النسيان مصير الأحداث غير الدالة. غير أنه تؤثر في زوج الذاكرة/النسيان - بالإضافة إلى إنتاج الذكرى، سيرورات فعالة تتمثل بالخصوص في الصمت، الرقابة، الطمس، الكبت، فقد الذاكرة، الإنكار، والكذب.

يتطرق الفصل الثاني للذكريات العابرة والذاكرة الراهنة، فبالنسبة للمغاربة تبقى ذكريات المعركة ملموسة: غنيمة ضخمة، أسرى بالآلاف، لكنها ذكريات عابرة لأنه لم يتم تشييد أي بناء أو تنظيم أي احتفال لتخليد النصر، ففي رأي L. Valensi إنه «مغرب متقشف حيث لا يسمح إلا باستعمال الكلمات» كما هو حال لقب «المنصور» الذي أطلق على السلطان.

بالمقابل كان لهذه المعركة أصداء بعيدة على الخصوص في المشرق، فالجنابي أورد تأويلا خاصا للحدث، لكن روايته لا تغذي الذاكرة الجماعية.

إن بناء الذاكرة ارتكز منذ ذلك الحين - خصوصا في المغرب - على الذاكرة الراهنة أو الآنية التي تتخذ من الإسناد قاعدة لها، وفي هذا الإطار تستشهد المؤلفة بالخفاجي، ومحمد الفشتالي، وابن القاضي الذي حول التاريخ إلى أسطورة من خلال تشبيه الحدث بمعركة بدر، في حين اهتم المنجور في فهرسه بالسلطان الذي أضحى يلازم الذاكرة، أما عبد العزيز الفشتالي فاعتبر المعركة انتصارا على مشكل ولاية العهد، وعلى التمردات، وعلى الكفار، ففي نسقه السردي الواسع يمكن أن نرصد عدة مواقف: تشكيل «ذاكرة رسمية» لفائدة أحمد المنصور مع التأكيد على شرعية سلطته مقارنة بالعثمانيين، وتمجيده



إن بناء الذاكرة ارتكز منذ ذلك الحين - خصوصا في المغرب - على الذاكرة الراهنة أو الآنية التي تتخذ من الإسناد قاعدة لها، وفي هذا الإطار تستشهد المؤلفة بالخفاجي، ومحمد الفشتالي، وابن القاضي الذي حول التاريخ إلى أسطورة من خلال تشبيه الحدث بمعركة بدر

على حساب عبد الملك الذي ظل اسمه متداولا في النصوص المسيحية.

خصصت المؤلفة الفصل الثالث ل"خيط الذكرى" الذي انتقل بواسطة المثقفين الذين عظموا دور أحمد المنصور وأطبقوا الصمت على عبد الملك وعلى المحاربين، لكنها أشارت إلى كون المجهول السعدي قدم لوحة لا تخدم أحمد المنصور، فأفرز تاريخا مفروغا في قالب مسرحي أي فلكلوريا قائما على الذاكرة المكتوبة والذاكرة الشفوية، وهو نفس التاريخ الذي دونه الإفراني حينما أرخ للمعركة من خلال إقحام الخيال، والعجب، وحتى السخرية، وكأن الأمر يتعلق بذاكرة فلكلورية.

أما القادري فاعتبر أن المعركة تحمل في طياتها عدة روايات احتفظ منها بصور نكبة المتوكل، وتسميم عبد الملك وإعدام القائد رضوان.

وبعد قرنين من الزمن أفرد أبو القاسم الزياني وصفا مطلعا للمعركة التي تطرق إليها أكنسوس بإيجاز في إحدى صفحات مؤلفه «الجيش». بينما راهن الناصري على المعالجة الموسوعية، فشدد على الإسلام وعلى انتصار ملة التوحيد وأورد روايات عدة إخباريين وعلق عليها.

ومما سبق حاولت L. Valensi تبيان كيفية انتقال ذكرى المعركة

من القـرنXVI إلـى القـرن XIX بواسطة المخطوطات التي استحوذت على الحيز الأكبر من هذه العملية بالرغم من احتضانها لبعض المقاطع من التاريخ الشفوي، وبذلك استنتجت أن التاريخ الحدثي لا تختزنه الذاكرة إلا إذا أصبح أسطوريا وخرافيا.

إن المغزى الذي تحمله هذه الروايات يعكس مضمونا كونيا؛ فاتحاد المؤمنين يضمن النصر ضد العدو المشترك، ومعركة وادي المخازن خير مثال على ذلك، لأنها ليست حاضرة في الذاكرة فقط، بل تجسد رمزاً لانتصار الإسلام على المسيحية ودليلا على سمو الديانة الأولى على الثانية، ومن هنا يظهر لنا كيف يمكن توظيف حدث تاريخي معين كأساس لبرهنة سياسية ودينية، فكل الحكايات والنصوص تشهد أنه منذ 4 غشت 1578 احتفظ بذكرى النصر في المغرب.

أكدت المؤلفة في الفصل الرابع أن الجماعات اليهودية بالمغرب كانت أول من احتفل بالمعركة لأنها رأت في قدوم جيش سباستيان تهديدا بالاعتناق القسري للمسيحية، وبالمثول أمام محاكم التفتيش، وبذلك شكلت معركة الملوك الثلاثة وسيلة للخلاص بالنسبة لتلك الجماعات.

يبين الفصل الخامس أن معركة 4 غشت شكلت دمارا بالنسبة للبرتغاليين الذين لم يصدقوا وفاة سباستيان، وظلوا يعيشون تحت وطأة عودة ثلاثة من الملوك الأشباه غير الحقيقيين، والذين يبدوا أنهم استجابوا لانتظار شعبي عميق.

> إن المغزى الذي تحمله هذه الروايات يعكس مضمونا كونيا؛ فاتحاد المؤمنين يضمن النصر ضد العدو المشترك، ومعركة وادي المخازن خير مثال على ذلك، لأنها ليست حاضرة في الذاكرة فقط، بل تجسد رمزاً لانتصار الإسلام على المسيحية

ينفتح الفصل السادس على البناء الميتولوجي الذي أحاط بالمعركة في البرتغال، فالعديد من الإشارات تقيم الدليل على أن الهزيمة كانت قدرا من الله لإنزال العقاب بالبلاد، مما يثبت أن تحول التاريخ إلى خرافات يزيد من قدرة هذه الأخيرة على أن تبقى راسخة في الذاكرة.

«ولتصحيح الوضع الذي لا يشفي الغليل» يتم استحضار نصوص Orvique لسنة 1139م بهدف محو مآسي الحاضر وطمسها، وإخفاء الزمن التاريخي وراء زمن ميتولوجي وطني.

أفردت الفصول (7- 8 - 9)، إلى الأبعاد المختلفة لوفاة سباستيان أو ما أطلقت عليه المؤلفة «السباستيانيـــة» "Sebastianisme"، لأنه بالرغم من الهزيمة المحرقة في إفريقيا ظل الحلم الاستعماري دائما حيا، وأضحى نفي مأساة القصر الكبير أمرا ضروريا.

فالمذهب السباستياني أصبح مرجعية وطنية طبعت كل مجالات

الكتابة، ووفرت الإطار الملائم لمقاومة الوجود الإسباني، ما دامت وفاة سباستيان ظلت منفية في البرتغال، والهيمنة الإسبانية مرفوضة، ولعل هذا الوضع أفضى إلى بزوغ «الإيديولوجيا السباستيانية» (سباستيان الحي الذي لا يموت) التي انتقلت حماها إلى البرازيل، وكاو، وحتى للهند الشرقية، فاتخذت شخصية سباستيان على سبيل المثال صورا أسطورية متعددة بالبرازيل. بل إن هموم البرتغاليين وآمالهم عبر القرون، والتي تعكسها النصوص النثرية والشعرية المكتوبة، تؤكد بجلاء تمسك الخطاب «السباستياني» ـ وبعناد شديد ـ بمسح هزيمة القصر عبر ترديد كل الانتصارات التي تم تحقيقها على حساب المغرب والأتراك والمسلمين بصفة عامة، فتمت «أسطرة» الملك سباستيان بهدف المماثلة بين محنه ومحن المسيح.

لكن منذ القرن XIX لاحظت الكاتبة أن المذهب السباستياني حاول الانتقال من الذاكرة الحلمية أو الهاذية إلى شكل إدراكي جديد يميل إلى فهم الماضي بطريقة عقلانية. بل حدث تحول بعد الاجتياحات الفرنسية للبلاد وعودة الملك Don-Miguel بدليل أن ذاكرة سباستيان تم تطعيمها بواسطة كتب، ومقالات صحفية، ومجلات أدبية معروفة أضفت على التاريخ البرتغالي قراءة جديدة تدعو إلى التحرر من ثقافة الأموات وإرثهم لمواجهة المستقبل.

يتناول الفصل العاشر الإنتاجات المغربية التي عمدت إلى إحياء حدث المعركة : فبعد كتابات الناصري، وبعد التوظيفات المختلفة لوادي المخازن في المواجهة بين المغاربة والأوروبيين في بداية القرن 20، أوردت L. Valensi نصين أحدهما رواية عبد العزيز بنعبد الله، ثم قصيدة الشيخ ماء العينين، فاعتبرتهما مؤشرا على كون ذكريات المعركة التي تم استرجاعها خلال العشرينات من القرن الماضي استمرت حتى نهاية فترة الحماية.

لكن أول تدشين لعملية إحياء ذكرى هذه المعركة الكبيرة تمثل في زيارة منطقة القصر الكبير سنة 1957 من طرف علال الفاسي الذي لم يشارك في حكومة ما بعد الاستقلال والذي اتخذ خطابه ـ بعد توطئة تاريخية ـ امتدادا دينيا، حيث ربط الغزو البرتغالي بالحروب الصليبية، مما جعله خطابا تهيمن عليه اللغة السياسية للقرن 20 والتي مكنت ـ حسب المؤلفة ـ من تشخيص أعداء الأمس واليوم.

واعتبر علال الفاسي أن علماء فاس هم الذين ثاروا ضد "المسلوخ" دفاعا عن البلاد وأن الزاوية الشادلية بزعامة

يتناول الفصل العاشر الإنتاجات المغربية التي عمدت إلى إحياء حدث المعركة : فبعد كتابات الناصري، وبعد التوظيفات المختلفة لوادي المخازن في المواجهة بين المغاربة والأوروبيين في بداية القرن 20، أوردت L. Valensi نصين أحدهما رواية عبد العزيز بنعبد الله، ثم قصيدة الشيخ ماء العينين

أبو المحاسن يوسف الفاسي كان لها دور حاسم في تحقيق النصر، في حين ترك المنصور وعبد الملك وبقية الفاعلين في الظل.

وبذلك انتهت الكاتبة إلى أن الزعيم الاستقلالي حاول تأويل التاريخ لفائدته باعتباره من أصل فاسي ومن أتباع الزاوية الشادلية، فخطابه لسنة 1957 ينم عن برنامج سياسي يهدف إلى تعزيز استقلال المغرب ومواصلة مقاومة الإمبريالية الأوروبية.

فعلال الفاسي من خلال احتفاله بالمعركة، جعل من هذا الحدث التاريخي مناسبة وطنية، يجب تسجيلها في الذاكرة الجماعية بمثابة رمز للحظات الكبرى لتأكيد الهوية الوطنية. لكن المغرب المستقل كان يحتضن قوى أخرى تسير الوعي التاريخي : القصر، الأحزاب، النقابات، وبالإجمال الدولة التي تتدخل في كل ما من شأنه أن يساهم في بناء تاريخ موحد، وتتبنّى بالتالي عملية فرض ذاكرة رسمية.

إن عدة أحداث من الماضي تمر في صمت، لكنها تنفلت من قبضة التاريخ الرسمي، فمعركة وادي المخازن التي تشكل سنويا عنوانا رئيسيا لجرائد الرابع من غشت، تخضع لعدة تأويلات، كما أن المنشورات حولها بالرغم من قلتها تبقى مستمرة (علي الريسوني، يونس نكروف.).

لقد خلف تخليد الذكرى الأربعمائة للمعركة سنة 1978، باعتبارها إرثا للمغرب بأكمله موجة من الكتابات، بل تم حفر اسمها في ذاكرة المغاربة من خلال تحديد مكانها بواسطة محطة وسد.

ونستشف مما سبق، أن الكاتبة رأت في معركة الملوك الثلاثة، موضوعا للتاريخ شكل منذ زمن طويل محورا للتاريخ السردي والحدثي، فحاولت أن تعرف كيف تكونت وانتقلت آثار الهزيمة، وكيف كانت ردود الأفعال الجماعية تجاهها تتخذ من الإنكار والرفض والصمت مظهرا لها، ومن الأوهام والأساطير شكلا لها، إلى درجة أن الواقع أصبح بالنسبة للبرتغاليين "حلما مرا" وأن الحلم حل مكان التاريخ.

في الضفة الأخرى تم الاحتفال بالنصر بصفة محدودة، ويعزى ذلك إلى كون التقاليد المغربية تعتبر الشهادة والجهاد من واجبات المسلم، ولا تستحضر ذكرى النصر إلا حينما تتعرض البلاد لتهديدات خارجية ضاغطة.

في أوروبا وفي المشرق خلفت صدى كبيرا، حيث اجتاحت شخصية سباستيان الساحة الأدبية باعتبارها رمزا للبطولة.

فعلال الفاسي من خلال احتفاله بالمعركة، جعل من هذا الحدث التاريخي مناسبة وطنية، يجب تسجيلها في الذاكرة الجماعية بمثابة رمز للحظات الكبرى لتأكيد الهوية الوطنية. لكن المغرب المستقل كان يحتضن قوى أخرى تسير الوعي التاريخي : القصر، الأحزاب، النقابات،

من خلال هذا الكتاب يظهر التاريخ بوصفه نشاطاً ثقافياً، وتبدو الذاكرة بمثابة ملجأ للانفعال، وبمثابة خزان للذكريات، تسائل وترغب في الفهم، وتقدم برنامجا للبحث التاريخي.

إن قراءة هذا العمل الهام مكننا من استشفاف بعض الملاحظات:

إن مفهوم الذاكرة الجماعية مفهوم معقد وعلاقته بالتاريخ يتم التعامل معها بطرق مختلفة(1).

إن التاريخ لا يصبح ذاكرة جماعية إلا إذا أصبح هو نفسه ذا دلالة(2).

إن انتقال ذكرى المعركة يعكس التباين الحاصل بين الذاكرة البرتغالية والذاكرة المغربية.

إن ذاكرة المعركة تتجذر في المتخيل «الذي يجمع بين الدنيوي والمقدس»(3).

تعكس المعركة قطيعة بين ذاكرة المثقفين وبين ذاكرات الفئات الاجتماعية الأخرى.

- إذن فما هي القرابة التي يمكن أن ننسجها بين الذاكرات الجماعية وبين التاريخ ما داما ليسا متماثلين؟ فبالنسبة M.Halbwach (4) «أحدهما زمن حقيقي مترسخ في حياة الأشخاص، ومتجذر في أزمنة جماعية متعددة، غير متجانسة،

من خلال هذا الكتاب يظهر التاريخ بوصفه نشاطاً ثقافياً، وتبدو الذاكرة بمثابة ملجأ للانفعال، وبمثابة خزان للذكريات، تسائل وترغب في الفهم، وتقدم برنامجا للبحث التاريخي.

والآخر زمن مجرد تعسفي مبني عمدا خارج الزمن المعيش».

- هل الذاكرة الجماعية ترتكز بالأساس على مجموعة من التواريخ أو على لوائح من الوقائع التاريخية، ولا تلعب إلا دورا ثانويا في تحديد ذكرياتنا؟(5).

- وهل يمكننا القول إن الذاكرة تحتفظ بأصداء المعركة وليس بالحدث؟

- وأخيرا نتساءل مع S. Citron "هل يخفي التاريخ وراء نجاحاته هشاشة ما؟ فهل يريد الحفاظ على أحداث الماضي، وتحصين حدوده، كعلم أو كأسطورة(6).؟ أم هل إن التاريخ لا يمثل كل الماضي ولا يجسد أيضا كل ما تبقى من الماضي(7)؟

الهوامش

1 - Suzanne Citron : "Enseigner l'histoire aujourd'hui la mémoire perdue et retrouvée" les éditions Ouvrières. Paris 1984 p. 32

2- S. Citron : Op. Cit. P. 34

3- S. Citron : Op. Cit. P. 39

4- Maurice Halbwachs : "la mémoire collective" Albin Michel. Paris 1997, p. 35

5- M. Op Halbwachs Cit. P. 40

6- S. Citron : Op. Cit. P. 40

7- M. Halbwachs. Op. Cit. P. 113



محمد أديوان

بصدد محو الأمية والتنمية المستديمة بالمغرب ×

لقد اعتادت الدراسات السوسيولوجية على دراسة الظواهر انطلاقا من مجموعة من المسلمات المنهجيّة التي تدخل في صميم ثقافة الباحث السوسيولوجي سواء كان يمينيا أو يساريا، مما يؤدّي بالبحث الاجتماعي إلى الانحراف عن أهدافه الأساس، وهي الوصف الدقيق للظاهرة والمعالجة الميدانية القائمة على أسس الملاحظة المباشرة أو ما يدخل في سياق المعاينة وجمع المعطيات. مما يؤهل الباحث بعد ذلك للدراسة والتحليل والاستنتاج.

ولعلّ هذا الاتجاه العلمي الموضوعي قليل الانتشار في البحث السوسيولوجي نظراً لانضواء البحث الاجتماعي تحت ألوية الإديولوجيا اليمينية أو اليسارية بأساليب مواربة ومخاتلة مختلفة من ميدان إلى

إن الدراسة التي أنجزها الباحثان المذكوران تحمل عنواناً دالاً وهو «محو الأمية والتنمية المستديمة في المغرب، واقع وآفاق».

وقد انطلق الباحثان من واقع الأمية المزرية في المغرب، ولاحظا أنه على الرغم من كون البلاد قد انخرطت في صراع طويل ضد هذا الوباء الحضاري، ظل التصور الذي كان لأصحاب القرار تصوراً تقليدياً[1] س

آخر. غير أن البحث السوسيولوجي الذي أنجزه الباحثان فاطمة أكناو وأحمد بوكوس، يعبّرُ عن وجهة موضوعيّة في المنهج تقرن الوصف المجرّد والمحايد بالتحليل الدقيق للمعطيات، دون أثر للهواجس الإديولوجية التي أضحت مفسدة للبحث السوسيولوجي منذ ظهور الأبحاث الماركسية وضرتها اليمينية المتطرفة. فقد كانت «الحقيقة» الاجتماعية في نسبيّتها الإنسانية تهدَرُ على محفّة البحث وتحلُّ المسبقات الإديولوجية محلّهَا.

إن الدراسة التي أنجزها الباحثان المذكوران تحمل عنواناً دالاً وهو «محو الأمية والتنمية المستديمة في المغرب : واقع وآفاق».

وقد انطلق الباحثان من واقع الأمية المزرية في المغرب، ولاحظا أنه على الرغم من كون البلاد قد انخرطت في صراع طويل ضد هذا

× قراءة في كتاب : أحمد بوكوس ـ فاطمة أكناو، محو الأمية والتنمية المستديمة بالمغرب : واقع وآفاق، سلسلة أبحاث ودراسات، رقم 28، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2001.

الوباء الحضاري، ظل التصور الذي كان لأصحاب القرار تصوراً تقليدياً[1] لم يؤدّ إلا إلى نتائج ماتزال متواضعة جداً وتشكو من غير قليل من الصّعاب والعوائق على مستوى التصورات والمناهج المنتجة في حقول محو الأمية.

وللرّدّ على هذه التصوّرات التقليدية سعى الباحثان جاهدين إلى تعرية مواطن النقص في البرنامج الوطني العام المتبع في مضمار محو الأمية لاسيما في صفوف النساء بمعدل 80 ٪ والرجال بمعدل 20 ٪ وما يدخل ضمن التربية المستديمة خاصة في التجمعات النسائية.

تتألف الدراسة من عشرة فصول تتفاوت قيمتها النظرية والتطبيقيّة. فالباحثان قد استفرغا الوسْع في إقامة توازن واضح بين السياقات النظرية والتصوّريّة التي تمثل أرضية البحث ومرجعيته الفكرية. والسياقات التطبيقية التي يظهر فيها جهدهما العملي في النزول إلى أرض المعاينة لمجابهة المشكلات المنهجية والتصورية في أشكالها الواقعية وتمظهراتهاالميدانية.

إن الشرائح التي صبت عليها الدراسة اهتمامها هي شرائح الكبار. خاصة النساء اللواتي ينخرطن بحكم وجودهن في مناطق مغربية في سياق برنامج التربية المستديمة ومحو الأمية عند الكبار. وهذا البرنامج لا يقتصر على المغرب دون غيره من البلدان، بل هو برنامج أممي وعالمي ساري المفعول في أغلب دول العالم المتخلف، ويحتل المغرب في برنامج التنميّة المستمرة وخصوصا في مجال محو الأمية عند الكبار المركز 126 عالميا حسب مؤشر تطور الموارد البشرية[2].

وإذا كان الوضع على هذه الصورة من القتامة بحيث حوالي نصف السكان من الأميين، فإن أسئلة محو الأمية والتربية المستديمة وتطوير البنيات التحتية للتربية والتعليم تظل أسئلة محرجة ومحوجَة لاستراتيجيّة وطنية خليقة برفع هذه التحديات الكبيرة.

وفي هذا السياق لاحظ صاحبا الدراسة، أن ظاهرة محو الأمية عند الكبار لم تحظ دائما باهتمام كبير باستثناء الدوائر العالمية كاليونسكو. أما في المغرب فقد لوحظ أن الاهتمام متجه بخاصة لمحو الأمية عند الشباب، أما عند الكبار فالأبحاث قليلة وما تزال الظاهرة في حاجة إلى معالجة عميقة[3].

وانطلاقا من هذه الملاحظة انتدب الباحثان دراستهما للبحث في مجموعة من الاعتبارات تمت صياغتها في شكل أسئلة بحث هي التي ستظل موجهة لعملهما الميداني

تتألف الدراسة من عشرة فصول تتفاوت قيمتها النظرية والتطبيقيّة. فالباحثان قد استفرغا الوسْع في إقامة توازن واضح بين السياقات النظرية والتصوّريّة التي تمثل أرضية البحث ومرجعيته الفكرية، والسياقات التطبيقية التي يظهر فيها جهدهما العملي في النزول إلى أرض المعاينة

ومراجعتهما النظرية. وهذه الأسئلة المركزية هي :

1 ـ ما هي استراتيجيّة محو الأمية المتبناة؟

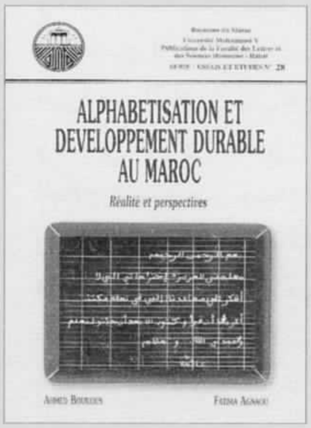
2 ـ من هم المكونون الذين يقومون بدروس محو الأمية؟

3 ـ من هم المستفيدون من برنامج محو الأمية؟

4 ـ إلى أي حد اكتسب المستفيدون المهارات الأساسية في القراءة والكتابة والحساب؟ وهل يتم استغلال هذه المهارات بشكل وظيفي لتلبية حاجياتهم؟

للإجابة عن هذه الأسئلة الجوهرية، اختار الباحثان إنجاز دراستهما الميدانية بين سنتي 1997 و 1999، وكانت الفئة المستهدفة هي مجموعة الكبار الذين ليست لهم أعمال قارّة يقومون بها، كما أنهم يستفيدون من برنامج وزارة التربية في إطار الحملة الواسعة لمحو الأمية بالبلاد.

وتضم العينة المدروسة 500 شخص من الكبار المتعلمين في هذه المعاقل تحت إشراف المنظمات غير الحكومية في عدد من الأقاليم والجهات المغربية التي تضم عينات من الشمال إلى الجنوب (4).



للإجابة عن هذه الأسئلة الجوهرية، اختار الباحثان إنجاز دراستهما الميدانية بين سنتي 1997 و 1999، وكانت الفئة المستهدفة هي مجموعة الكبار الذين ليست لهم أعمال قارّة يقومون بها، كما أنهم يستفيدون من برنامج وزارة التربية في إطار الحملة الواسعة لمحو الأمية بالبلاد.

وقد لاحظ الباحثان أن التربية عند بورديو ومدرسته الاجتماعية ليست مجرد مجموعة من التقنيات للكسايات والمهارات، وإنما هي نظام يستجيب للقواعد العامة للنظام الاجتماعي ويخضع لإكراهاته، غير أن هذه النظرة قد تصدق على تربية الشباب، أما تربية الكبار وتعليمهم فقد تزحزح هذا التصور لاسيما وأنها تساهم في تعرية قصور النظام التربوي والسياسة التربوية وتكشف عن عجزها عن خلق التوازنات الضرورية في المجتمع، وتكشف في الوقت ذاته عن استبداد الدولة واحتكارها للتربية لاسيما في مجال تربية الكبار. فالدولة لم تضع استراتيجية في هذا الشأن إلا مؤخرا لأنها كانت راغبة في إبقاء الأوضاع الاجتماعية على ما هي عليه مع إبعاد الأغلبية عن مدارج السياسة وأساليب الوعي وأولها التربية(5).

فالأهداف التي تسطرها الدولة لتربية الكبار هي تعليم القراءة والكتابة، غير أن هذه السياسة التعليمية فاشلة بالقياس إلى توقعات هؤلاء المتعلمين، فهم يطمحون إلى تحقيق ذواتهم في المجال الاجتماعي والمحيط الاقتصادي كفاعلين حيويين لهم أهداف أخرى ينتظرون تحقيقها، كقراءة وصل الكهرباء والماء وفهم ما يُكتبُ على الشيك وقراءة معلومات معينة بخصوص طرد بريدي أو

محو الأمية أن يجعلهم قادرين على التعرف على الطرق والشوارع والمعالم في المناطق الحضرية التي يرتادونها بقراءة العلامات وضبط قوانين السير ممّا ييّسر لهم سبل التنقل في حرية وأمان، وغير ذلك من ضرورات الحياة اليومية.

وفوق هذا كله، فإن جماعة المستجوبين في هذه الدراسة الميدانية، صرّحوا بأنهم انخرطوا في برنامج محو الأمية للكبار للغايات الآتية :

1 - الغاية الذاتية، وهي تتمثل في أن الحافز ذاتي عند طائفة من المتعلمين الذين يرومون تحقيق الذات والاستقلال عن الآخرين وزرع الثقة في النفس.

2 - الحافز الآلي، وهو عند طائفة تعتبر أن محو الأمية هو السبيل إلى الرقي بوضعهم الاجتماعي، والحصول على رصيد رمزي يميزهم عن غيرهم.

3 - الحافز الاندماجي، وهو عند الطائفة التي تنظر إلى محو الأمية كطريق لتحقيق الاندماج الاجتماعي في الثقافة كنظام رمزي، بأبعاده الفكرية والدينية.

لقد استطاعت هذه الدراسة أن تصل من خلال مجموعة من

وقد تبين من الدراسة أن الأهداف التي سطرتها برامج محو الأمية هي برامج نظرية، يطغى عليها الجانب التعليمي الذي يعتمد بوجه خاص على تعلم مهارات القراءة والكتابة، وتبين أيضا أن هذه المهارات غير كافية لدى الكبار

تحويل مبلغ معين من الدرهم إلى الريال وما شابه ذلك(6).

وقد تبين من الدراسة أن الأهداف التي سطرتها برامج محو الأمية هي برامج نظرية، يطغى عليها الجانب التعليمي الذي يعتمد بوجه خاص على تعلم مهارات القراءة والكتابة، وتبين أيضا أن هذه المهارات غير كافية لدى الكبار لأنها قد تكون كافية للصغار في السن لأنهم بعيدون نسبياً عن دواليب الحياة الاجتماعية ومشكلاتها المعقدة. ولكن بالنسبة للكبار فهم يحتاجون إلى تدبير الشأن اليومي والتواصل مع الآخرين، وفهم الأخبار وما يجري في الصحف والقنوات الإذاعية الوطنية والدولية بما فيها العربية بالطبع. كما أن هذه الشرائح من الكبار تحتاج إلى تدبير شؤونها الإدارية وفهم مالها من حقوق وما عليها من واجبات حسب مقتضيات الأعراف والقواعد القانونية المسطرة، والتي لا يُعْذَرُ أحد بجهلها.

ولقد عبّر بعض المستجوبين إلى جانب ما ذكرناه عن رغبتهم الملحة في التعرف على أمور الدين وتحديد الواجبات الدينية التي ينبغي القيام بها بوصفهم مسلمين وعلى رأسها قراءة القرآن وفهم بعض آياته ولاسيما تلك التي لها طابع عملي وتشريعي.

وبالإضافة إلى ذلك كله، كان هؤلاء الكبار ينتظرون من برنامج

المجالات التي فشلت فيها برامج محو الأمية عند الكبار، وذلك بالكشف عن عمق القوة الفاصلة بين السياسة التربوية التي تتبناها السلطة والنظام التعليمي، والتوقعات وآفاق الانتظار لدى فئة الكبار المتعلمين.

فحدود هذه السياسة واضحة ومشاكلها كثيرة، أهمها المشكل المبدئي القائم على صياغة أهداف نظرية ومنطقية بعيدة عن الحاجيات الحقيقية والعملية للمستهدفين. ولهذا لم يحقق هذا البرنامج محو الأمية إلا بنسب ضئيلة جداً.

إن ما اقترحته الدراسة من حلول للمشاكل السابقة، يتلخص في ما يأتي :

1 ـ التعامل بجدية وصرامة مع مشكلة محو الأمية وفق نظرة شمولية مستقصية لأعداد المتعلمين أولاً حتى يُعرف عدد الأميين بالدقة اللازمة وبالتحديد.

2 ـ تحديد الاستراتيجيّة الشاملة لمحو الأمية، وهي الاستراتيجيّة التي تأخذ بعين الاعتبار الحاجيات المختلفة للمتعلمين بما فيها الحاجيات العملية كمهارات القراءة والكتابة والحساب وسائر المعارف الوظيفية، والحاجيات الاستراتيجيّة كتغيير الوضع الاجتماعي والأدوار الاجتماعية والإسهام في الإدارة والتسيير .. الخ.

3 ـ تحديد أنواع الشرائح المستهدفة، بضبط خواصها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وتحديد حاجياتها وحوافزها.

4 ـ تهييء برامج لمحو الأمية، موافقة لهذه الشريحة من كبار السن، بحيث تشمل تكوينهم مهنيا في قطاعات يعملون فيها في واقعهم اليومي، وينبغي السهر على التسيير الإداري الايجابي لمراكز محو الأمية ودعم البرنامج في هذا الصدد بالإمكانات المالية اللازمة(7).

هذه هي مجمل الاقتراحات التي تقدّمها الدراسة مبيّنة أن أصل المشكل يكمن في أن المغرب لم يضع استراتيجيّة تعليمية شاملة لأنه لا يتوافر على الإمكانات المادية من جهة والإرادة السياسية التربوية من جهة أخرى، وقد آن الأوان أن يتجه التفكير إلى هذه النواحي من الشأن الاجتماعي العام، لما تفرضه المقرّرات الدولية اليوم من ضرورة تعميم التعليم في سائر الأوساط الشعبية استجابة لدعوات حقوق الإنسان في الشرق والغرب.

ومن الملاحظ أن الطموحات التي صاغتها هذه الدراسة الميدانية، هي ذات صيغة عملية، تُمكن من إحداث التغيرات الجوهرية في النظام التعليمي للكبار، من حيث هو مجال

فحدود هذه السياسة واضحة ومشاكلها كثيرة، أهمها المشكل المبدئي القائم على صياغة أهداف نظرية ومنطقية بعيدة عن الحاجيات الحقيقية والعملية للمستهدفين. ولهذا لم يحقق هذا البرنامج محو الأمية إلا بنسب ضئيلة جداً.

التعليمي للكبار، من حيث هو مجال لاستغلال مجموعة من الطاقات التي لم يتم استغلالها إلا جزئيا وفي نطاق ضيّق في التصور الاندراكوجي الحالي.

إن السياسة التربوية التي ينبغي اتباعها تجاه الكبار، ينبغي أن تنبع من الحاجيات الحقيقية لهؤلاء ومن مساءلتهم عن آفاق انتظارهم، ونوعية توقعاتهم في المدى القريب والبعيد.

وكل سياسة تربوية في مجال الاندراكوجيا إذا لم تتحلّ بهذه الصفة الاندماجيّة والواقعيّة، ستظل مقرّرات نظرية متعالية عن واقع تلك الشرائح الاجتماعية ولن تُحقّقَ النجاح المرغوب إلا في نطاق ضيق جداً، لأن المتعلم الكبير لا يرغب أن يعرف القراءة والكتابة، من أجل القراءة والكتابة وإنما يرغب أن يحقق بفضل القراءة والكتابة الاندماج الحقيقي في نسيج المجتمع، ويتمنى أن يصير عضواً «صالحاً» ومواطنا يحمل علامة «المواطنة» وهي المشاركة في تسيير دواليب المجتمع بعد فهمها، والإسهام في قطاعات الحياة العادية بنفس حجم إسهامه في الحياة السياسية والاقتصادية متى دعته الضرورات الحياتية لذلك.

إن اندراكوجيا المستقبل تعتمد على إحصاء حاجيات المتعلمين وضبط الأهداف العملية التي يسعون لتحقيقها من وراء عملية التعلم، لأن الاندراكوجيا الحالية تعتمد على توهم الحاجيات، وتسبح في عوالم نظرية وتكتفي بأهداف عامة بعيدا عن خصوصيات المتعلمين وحيثياتهم المتنوّعة.

إن السياسة التربوية التي ينبغي اتباعها تجاه الكبار، ينبغي أن تنبع من الحاجيات الحقيقية لهؤلاء ومن مساءلتهم عن آفاق انتظارهم، ونوعية توقعاتهم في المدى القريب والبعيد.

هوامش :

1 - Alphabetisation, p. 10
2 - Alphabetisation, p. 14
3 - ibid, p. 17
4 - ibid, p. 20
5 - ibid, p. 26

6 ـ انظر نتائج الاستجوابات الميدانية حول هذه المسألة وتوقعات المستفيدين من برنامج محو الأمية عند الكبار.
Alphabetisation, p. 106

7 ـ للتفصيل انظر الدراسة ص 192.

عنوان الدراسة :

Ahmed Boukous
Fatima Agnaou
Al phabetisation et développement durable au Maroc : Réalité et perspective.
Série essais et études n° 28, Faculté des lettres et science humaine - Rabat - 2001



سعيد بنگراد

البناء الأسطوري في "حكاية وهم" لأحمد المديني

لن نقدم في هذه الصفحات قراءة كلية وشاملة لهذا النص، فالرواية متعددة وغنية ومركبة وتحتاج إلى أكثر من قراءة. ما نود القيام به لا يتجاوز حدود الكشف عن المنطق الذي يحكم الصياغة الفنية لشخصية البطل. وهو أمر لا يمكن أن يتم دون ضبط المضمون الدلالي الذي يتحدد من خلاله الشكل الوجودي لهذا الكيان الغامض، وبالتحديد ما يمكن أن نطلق عليه البناء الأسطوري للبطل.

وما نقصده بالمضمون الدلالي يتلخص في الآثار المعنوية المترتبة عن النمط الخاص بصياغة كينونة البطل المناضل: ما يعود إلى طريقته في الظهور وما يبدو من خلال سلوكه وما يحدد حالات اختفائه أيضا. إنه بطل بالمفهوم الحربي للكلمة، وليس مجرد عنصر رئيس داخل السرد. إنه كذلك لأنه يستعير من الحكايات الشعبية

لن نقدم في هذه الصفحات قراءة كلية وشاملة لهذا النص، فالرواية متعددة وغنية ومركبة وتحتاج إلى أكثر من قراءة. ما نود القيام به لا يتجاوز حدود الكشف عن المنطق الذي يحكم الصياغة الفنية لشخصية البطل. وهو أمر لا يمكن أن يتم دون ضبط المضمون الدلالي الذي يتحدد من خلاله الشكل الوجودي لهذا الكيان الغامض

والأساطير والخرافات جملة من الخصائص التي تضعه ضمن كون قيمي مستقل يميزه عن باقي شخصيات النص الروائي.

وبطبيعة الحال لن نتناول، في هذه القراءة، ثيمة البطل في ذاتها ولذاتها، فهذا عمل لا يكتسي أية أهمية، ولا فائدة ترجى من ورائه، وإنما سنحاول تتبع تجلياتها وآثارها على البناء الشكلي للنص. فالكشف عن القوانين المؤسسة للبنية السردية التي تتجلى هذه الثيمة فيها وعبرها (ما نطلق عليه الوجود الدلالي المشخص) هو وحده الكفيل بإلقاء الكثير من الأضواء على الطريقة التي يتصور من خلالها المجتمع نفسه، ويصوغ عليها صوره لأبطاله.

وعلى هذا الأساس، فإن ما يهمنا من هذه القراءة هو إجلاء السنن وليس البحث عن إرسالية ما. فالإصرار على تعيين معنى للعالم الروائي هو سلب

النص غناه وتنوعه وعمقه. ولذا، فإننا سنتناول هذا المسار التأويلي من خلال عنصرين اثنين :

- سنحاول تحديد استراتيجية الأنا المتلفظة من خلال ما يصدر عنها قولا وفعلا وسردا، وهو ما أطلقنا عليه : تراوح «الأنا» بين التجريد والتشخيص. وفي هذه الحالة سنحاول تحديد علاقة هذه «الأنا» بعالم متموج ومتداخل لا يستقر على حال من جهة، ونقوم بتحديد علاقتها بالحدث السردي بحصر المعنى من جهة ثانية.

- وسنتناول في النقطة الثانية العوالم التي تحيل عليها شخصية البطل كما تصوغها هذه «الأنا» في خطابها التجريدي أولا، وكما تصوغه الأحداث ثانيا.

وسيدرك القارئ أن مصدر هذا التركيب الذي يميز البناء السردي للرواية هو الطبيعة المركبة والغامضة لشخصية البطل المناضل كما تتحقق كينونته في النص، وكما يتم تداولها في الأدبيات السياسية والأيديولوجية.

"الأنا" والعالم : من الكوني إلى الحدث المخصوص

تحتاج **«حكاية وهم»**(1) لأحمد المديني إلى قراءة خاصة لأنها بناء سردي خاص. فهي رواية كما يعلن الغلاف عن ذلك، إلا أنها تختفي في ثنايا مجموعة من الحكايات المستقلة عن بعضها البعض يؤطرها خطاب تجريدي هو أقرب إلى مناجاة «أنا» لنفسها منه إلى بناء حدثي يقود من أصل مولد يمثّل على شكل صنافة قيمية تصف الكون وتصنف مكوناته وتحكم على ظواهره، إلى حدث يشخص القيم ويمنحها أبعادا مرئية من خلال عناصر الزمنية الإنسانية ذاتها. فالقصة هي انفجار الكون المجرد في عناصر مشخصة تستوعبها غاية سردية ضمنية أو صريحة. ذلك أن الحدث هو الحد الفاصل بين المتصل وبين بناء قصة. فهو يشير، كما يتصور ذلك لوتمان على الأقل، إلى «تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي». ومن هذه الزاوية، يشكل الحدث أفق القراءة بكل امتداداتها، فالذي يندرج ضمن المألوف والعادي لا يشكل قصة، وإنما يصنف ضمن الممارسة العادية للحياة.

وعن قصد يسير النص في الاتجاه المعاكس، ويعمل جاهدا على تأجيل الحدث، فالحدث صياغة لحدود وتحديد لاتجاه وإرساء لمسارات تفرض اختيارات وتخضع لإرغامات. والنص لا يريد ذلك، في هذه المرحلة على الأقل. إنه يريد أن يقول كل شيء خارج كل الحدود. وهذا ما يبرر غياب ضبط الكتابة وتحديد الدلالات من خلال الوقف

> - سنحاول تحديد استراتيجية الأنا المتلفظة من خلال ما يصدر عنها قولا وفعلا وسردا، وهو ما أطلقنا عليه : تراوح «الأنا» بين التجريد والتشخيص. وفي هذه الحالة سنحاول تحديد علاقة هذه «الأنا» بعالم متموج ومتداخل لا يستقر على حال من جهة، ونقوم بتحديد علاقتها بالحدث السردي بحصر المعنى من جهة ثانية.

والفصل: لا وجود لنقط أو فواصل أو استفهامات. إن النص ينساب خارج الحدث وخارج الغايات وخارج أي بناء مسبق. إن الذات تشتم الأشياء والكائنات وتمسك بالأرض وتطاول السماء وتشق البحار.

إن النص يكتفي، في مرحلة أولى، بوصف عالم لا تستقيم داخله الأحداث، وكأن الأمر يتعلق بخطيئة أصلية لم تصحح، أو لم يتدارك الإنسان آثارها، أو كأن العالم لم يستكمل بناءه بعد.

إن بداية الرواية مفجعة:

«كأني سأنحت جبلا أو أكسر صخرا كأني سأمسك بالأرض مدورة كاملة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما يجعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا الجنون» ص 7.

وعلى هذا المنوال ستكتب الحلقات الأولى للرواية: فليس هناك نظام محدد للأحداث وليس هناك منطق يحكمها، ولا وجود لخطية سردية قادرة على جمع شتات الوقائع ضمن نفس حكائي واحد. إن الأمر على خلاف ذلك، فالذات لا تستوقفها الوقائع، ولا تثير اهتمامها؛ إنها مشدودة بهلع ومأساوية إلى ما يشكل

إن النص يكتفي، في مرحلة أولى، بوصف عالم لا تستقيم داخله الأحداث، وكأن الأمر يتعلق بخطيئة أصلية لم تصحح، أو لم يتدارك الإنسان آثارها، أو كأن العالم لم يستكمل بناءه بعد.

عالما منحطا منكفئا على ذاته لا نقرأ فيه سوى الأنقاض: أنقاض المدن والمنازل والكائنات. فما أن تبدأ «الأنا» بشتم الجنرالات وحكام العالم قاطبة، حتى تقفز إلى الحديث عن «ثيران وتلال من أجساد الأنبياء والأجداد والنساء الشهيات». فالرغبة في التكسير والتحطيم والشتم لا تضاهيها سوى رغبة في الغوص عميقا داخل لذة لا يحد من جبروتها شيء.

ضمن هذا العالم، أو نتيجة له، ستولد الحكاية، وستمنح هذا الموصوف على شكل أحكام ومعاينات وجها مشخصا في وقائع مرئية. ولن يتأتى بناء هذه الحكاية إلا عبر إخلال بنظام ما. وهكذا، وعلى غرار الحكايات الشعبية (والأساطير أيضا) حيث تبدأ الحكاية عندما تستشعر الذات وجود نقص ما، سيكون الاختفاء، باعتباره فعلا مخلا بحالة إنسانية (فالحضور يشكل الوجود الفعلي للإنسان)، هو نقطة البداية ومبرر وجود النص. ومن هذه الزاوية يجب النظر إلى اختفاء «ميم» و«ميم» هو الشخصية الرئيسية في الرواية وحوله تدور الأحداث وتبنى الوقائع. إن الاختفاء يشكل الحلقة المركزية التي تنسج حولها كل مداخل القصة ومخارجها، فعلى أساسه سيبنى الحدث وستصاغ حدود الحكايات التي ستأتي.

وسيتبدى الأمر على خلاف ما تصورنا. فما كان يشكل بداية غير مرتكزة على أساس مشخص، يعد في واقع الأمر أصلا للحكاية وبداية ونهاية لها. من هنا وجب النظر إلى النص الروائي بشقيه ـ المجرد حيث يحيل هذيان الأنا على الوقائع المتحققة، والمشخص، حيث تقود الوقائع إلى استحضار الوجه البشع لعالم فقد إنسانيته ـ باعتباره محاولة لصياغة صورة كلية لبطل لا يشبه الأبطال، ولا يبنى كما يبنى الأبطال، فهو موزع بين عالم محسوس (ما تدركه العين مجسدا في أحداث)، وبين عالم مجرد (ما يحضر في الذهن على شكل مفاهيم كالقهر والحيف والقمع والاستبداد.) وليس غريبا أن يكون «ميم» هنا مميزا عن باقي الأبطال : فللبطل قصة، و«ميم» له قصص شتى، وللبطل مهنة ولميم مهن متعددة، وللبطل تاريخ، و«ميم» يحتضن «تاريخ» البشرية جمعاء.

ويحق لنا القول وفق هذه البداية المركبة إن النص الروائي، من خلال مجمل إيحاءاته، هو إحالة على نموذج أمثل يحتوي على كل الصور الممكنة للأبطال وليس تصويرا لكائن بشري له تاريخ وأهواء وزلات. وللنص في هذا الاختيار وسائله وغاياته ومبرراته أيضا. لقد اختفى «ميم» وعلينا إذن إعادة بناء تاريخه.



إن النص الروائي، من خلال مجمل إيحاءاته، هو إحالة على نموذج أمثل يحتوي على كل الصور الممكنة للأبطال وليس تصويرا لكائن بشري له تاريخ وأهواء وزلات. وللنص في هذا الاختيار وسائله وغاياته ومبرراته أيضا. لقد اختفى «ميم» وعلينا إذن إعادة بناء تاريخه.

إن «ميم» ـ الشخصية التي يفترض فيها أنها تلعب الدور الرئيس في الرواية ـ كائن مغرق في الغرابة. إنه متعدد المهن والاختصاصات والميول والانشغالات. لذا كان من الصعب على حكاية واحدة أن تستوعبه ضمن تسلسل حدثي واحد. فهو معلم وصاحب دكان ومراقب في إدارة من الإدارات، وسائح، إضافة إلى أبعاد سلوكية أخرى لا يعرف سرها سوى الصوت الذي تصدر عنه مجموع الحكايات. وتلك أولى المفارقات، أو هي أول الألغاز وبدايتها. وقد يكون هذا البناء خرقا صريحا لإحدى قواعد التفكير المنطقي السليم : كيف يمكن للمرء أن يكون ولا يكون في ذات الوقت؟

إلا أن النص الروائي له مبرراته في ذلك. فـ«ميم» شخصية مبهمة فقط إذا نظرنا إليها من منظور النسخة، أما إذا تأملناها من منظور النموذج فستبدو في كامل قوتها وانسجامها. فالحضور عبر النموذج ليس هو الحضور عبر الفعل الخاص. إن النموذج قيم ومفاهيم عامة تحيل على نقاء مطلق كالخير والصدق والأمانة ومقاومة الظلم. أما النسخة، فسلوك إنساني مخصوص تمتزج فيه القيم بوجوهها المتعددة السلبية منها والإيجابية.

ولهذا السبب، وهذا مما سنراه

لاحقا، يتحاشى النص ولوج التفاصيل (الأمارات) ليركز على ما يشكل الوظائف الأساسية. وليس غريبا أن يأتي البطل إلى القصة عبر اختفائه لا عبر دخوله إلى الفعل، إنه حاضر من خلال غيابه. إن الباعث على القصة ليس رغبة في المضي إلى الأمام، بل هو حنين إلى العودة إلى أصل سابق. ولهذا فما يشكل العمق الحقيقي للقصة هو الاختفاء وليس الوجود، والرواية من بدايتها إلى نهايتها لا تكف عن التذكير بذلك :

- «لأن الاختفاء عموما يكاد يكون ظاهرة طبيعية في حياتنا ونادرا ما نجد من يعتبره شذوذا أو أمرا خارقا للعادة إلى حد أننا بتنا نعلن ببداهة مطلقة أن الأصل في الأشياء اختفاء» ص14.

- «ولمن لا يظهر لهم أثر كما لو أنهم ما وجدوا على الاطلاق رغم ثبوت أسمائهم في سجلات الحالة المدنية ووجود العشرات وأحيانا المئات ممن عرفوهم» ص 18.

ويمكن العودة إلى صفحات أخرى تشير إلى ذلك (انظر مثلا ص 24 - 37 - 42 - 43 - 44 - 45 - 52).

ولهذا فإنه يُسرب للوجود القصصي عبر «أنا» مركزية تصوغ خطابا حول نفسها :

«كأني سأنحَت جبلا أو أكسر صخرا كأني سأمسك بالأرض مدورة كاملة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما يجعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا الجنون» ص 7.

وتصوغ في نفس الآن خطابا آخر حول الاختفاء الغريب لـ «ميم».

«ما حدث بعد ذلك تتعدد الروايات عنه تتناقض تتقارب حينا إما لغياب السند أو ضعفه أو لتداخله مع غيره ذلك أن التلف لحق كثيرا من الوثائق والمحاضر التي كانت تسجل فيها الوقائع المادية ومجريات الأحداث.» ص 57.

الخطاب الأول تجريدي تتداخل فيه الأشياء من منظور محفل سردي غامض ومبهم هو الآخر، صوت سردي لا نعرف عنه أي شيء، ويصف الأحداث من كل الزوايا. إنها «أنا» كيان يطاول الكون بكل ظواهره : فهي تشق الأرض وتمسك بها وتنفذ من بين الثقوب وتدك الجبال وتقاتل الجنرالات وتشهد لحظة الخلق الأولى وتتوعد بالانتقام من قوى غير محددة المعالم :

«حيث أبدأ في البحث عن تغلغل سكاني عن قبائل أو شعوب انقرضت

إن الباعث على القصة ليس رغبة في المضي إلى الأمام، بل هو حنين إلى العودة إلى أصل سابق. ولهذا فما يشكل العمق الحقيقي للقصة هو الاختفاء وليس الوجود، والرواية من بدايتها إلى نهايتها لا تكف عن التذكير بذلك :

وأخرى تلهث وراء انقراضها وقد اهترأ فيها اللحم تآكل العظم اختنق النَّفسُ اختفت الملامح التي اكتسبت وما بمقدور علم الآثار ولا الأنتروبولوجيا من أي صنف كانت أن تتعرف ما إن كانت قد وجدت قبل عام أو مئات القرون» (ص7).

أما الخطاب الثاني فهو خطاب مشخص يعيد صياغة ما قدمته هذه «الأنا» في خطابها الأول من خلال حدود زمنية، أي على شكل وقائع تروي المرعب والمفزع والخارق من خلال أفعال إنسانية تستدعي إخراجا سرديا يضع على الخشبة زمانا ومكانا وشخصيات وعلاقات. فكل الأحداث المسجلة في هذا الخطاب تندرج ضمن كون إنساني مدرك من خلال المنطق العادي للفعل الإنساني. فالاعتقال والتعذيب والسجن والنفي والتنكيل بالناس صيغ نستعيد من خلالها هلوسة الذات في بداية الرواية. إنها تصوغ كونا يصنف البلاد والعباد إلى قسمين:

- الأخيار، ومنهم «ميم» (قد يكون المهدي أو المهداوي أو المعطي أو منصور أو هو مناضل من عشرات المناضلين الذين اختفوا أو قتلوا)، إنهم مسالمون لا يطلبون من الحياة سوى العزة والكرامة.

- وهناك الأشرار كوجه نقيض للقسم الأول، أي أولئك الذين يختطفون العزل في الفجر ويغتالون الرجال ويزرعون الرعب في نفوس الأطفال والنساء.

وكما كان البطل كيانا يستعصي على الضبط ضمن صيغة سردية أو وصفية وحيدة البعد والاتجاه والامتداد، فإن هؤلاء هم أيضا ليسوا كائنات بشرية بالمعنى الحقيقي للكلمة. إنهم كائنات بلا وجوه ولا تاريخ ولا مصير، إنهم أدوات لا تتكلم ولا تضحك ولا تفكر، إنهم زوار لا يأتون إلا في الفجر (ويرمز الفجر هنا إلى اللحظة الفاصلة بين الليل والنهار، بين النور والظلام، بين الموت والحياة).

وفي المقابل، لا يقل زوار «ميم» غرابة عن هؤلاء. فهم أيضا لا يأتون إلا مع حلول المساء، ملثمين يتسللون إلى بيت «ميم» خفية:

«مجموعة زوار يطرقون بيته كل مساء ثم تبين للجيران [الزوار دائما غرباء] الذين كانوا يسندون آذانهم إلى الجدران أنه يتعاطى السياسة لكثرة سماعهم كلمات مثل الحزب النقابة الحكومة الديموقراطية الحقوق البطالة الاستقلال (.) وحدث أن انضمت إليهم مجموعة ذات شكل غير معهود في الحي لارتدائها جلابيب سوداء قاتمة وبدل أن تدخل من الباب نزلت من السقف أو سطح الدار فاقتحمت المجلس وانبرى من

> وكما كان البطل كيانا يستعصي على الضبط ضمن صيغة سردية أو وصفية وحيدة شالبعد والاتجاه والامتداد، فإن هؤلاء هم أيضا ليسوا كائنات بشرية بالمعنى الحقيقي للكلمة. إنهم كائنات بلا وجوه ولا تاريخ ولا مصير، إنهم أدوات لا تتكلم ولا تضحك ولا تفكر، إنهم زوار لا يأتون إلا في الفجر

بينها واحد يفتش الجيوب.» (ص 20 - 21).

فما يحكم بناء العالم الأول يحكم بناء الثاني، فالأول لا يمكن أن يوجد إلا بوجود الثاني. فالأصل في الحياة متعة ولذة وانشراح وانطلاق. وما بين هذا وذاك خرق للنظام الإنساني.

ويحق لنا الآن أن نتجاوز الأسماء لنقف عند الصفات. فـ«ميم» ليس شخصا ولا حتى مجموعة من الأشخاص. وإنما هو المناضل في صيغته المثلى، كما يمكن أن يتجسد في عشرات النسخ النضالية. وبالمثل فإن هؤلاء ليسوا كائنات بل هم القمع في صيغته التجريدية القصوى. إنهم ليسوا أشخاصا، بل رموز لحالات سلطوية تأتي بها الرواية من أجل استعادة ما قدمته «الأنا» في الفصلين الأول والثاني على شكل قوى قابلة للإدراك والضبط والتحديد. وليس غريبا أن يتم الربط باستمرار بين قوى طبيعية لا يُعرف لجبروتها حد (الفصلين الأول والثاني)، وبين قوى الشر البشري مجسدا في أبشع صورة ابتدعها الإنسان: الاختطاف والاغتيال.

فما يبدو وكأنه هلوسة لا طائل من ورائها يخفي في واقع الأمر البدايات الأولى للخيط السردي. فـ «الأنا» التي فقدت السيطرة على نفسها وبدأت تشك في كل شيء، كما

> فما يحكم بناء العالم الأول يحكم بناء الثاني، فالأول لا يمكن أن يوجد إلا بوجود الثاني. فالأصل في الحياة متعة ولذة وانشراح وانطلاق. وما بين هذا وذاك خرق للنظام الإنساني.

يبدو ذلك من خلال الصيغة الاستهلالية «كأني.»، تقوم برسم حدود كون موسوم بالتشظي والغرابة واللاعقلانية، إنه كون يحكمه جنرالات قساة لا يرحمون. وعندما تنتهي من ذلك، تمر إلى تحديد حالة مخصوصة في الزمان وفي المكان: «ميم» الذي اختفى. فكل ما سيحدث بعد إعلان «الأنا» عن نفسها من خلال هذه الصيغة سيتأرجح بين الشك واليقين، بين الحلم واليقظة، بين الوهم والحقيقة، بين الواقع والخيال. وكل ما في هذا العالم يدفع إلى ذلك، فالموت نهاية، أما الاختفاء فبداية لكل الاحتمالات.

وهذا ما يفسر توزع الرواية إلى قسمين متمايزين من حيث الانتماء والبناء والصوت. فبينما لا نقرأ في القسم الأول الممتد من ص 7 إلى ص 18 سوى أحكام على أشياء ومواقف من حالات ووصف لأوضاع، تنتقل بنا الرواية إلى سرد أحداث مرتبطة بحياة شخص له منزل وجيران ووظيفة، وهو القسم الذي يشتمل على الحكايات الأربع.

فابتداء من الصفحة 18 ستنسل هذه «الأنا» شيئا فشيئا من هذا العالم الكفكاوي الذي لا ضابط لعناصره، لكي تبدأ في الاقتراب من التشخيص الحدثي، أي تقص علينا أحداثا. وستتحول القوى الموصوفة سابقا

على شكل تداخلات فضائية وزمانية لا رابط بينها، إلى عناصر محسوسة ومدركة من خلال صيغ الفعل البشري المعقول. لحظتها يظهر «ميم» منفردا و«معزولا» ومميزا عن باقي شخصيات النص، فهو لا يكلم أحدا ولا ينظر إلى أحد، تقول الرواية:

« وقد راعني حقا أن يقع بصري وأنا في حركتي المتموجة على عينين سبق لي أن عرفت صاحبهما وقتا لا بأس به فالرجل كان يجلس صدفة دائما إلى جوار طاولتي في المقهى الذي تعودت ارتياده للقاء بعض الأصحاب يدخل من الباب ملقيا نظرة مركزة على مقعده المعتاد وتراه منفرج الأسارير إذا بدا له خاليا من أي جليس فيرتمي عليه وقد صدر عنه بعض الهمس السلام عليكم لا يوجهها إلى شخص محدد وخلافا لرواد المقهى لا تراه يتهافت على قراءة الصحف المتداولة بالمجان.» (ص 18).

فكل ما يمكن أن نقرأه في بداية السرد هو خطاب يروم التميز والتخصيص وخلق حالة للتفرد، إنها الخاصة الأولى، وربما الوحيدة، التي يدخل من خلالها البطل إلى الأحداث، وهي التي ستلازمه حتى لحظة (أولحظات)اختفائه. إلا أن التقديم ذاته ليس بريئا. فهو في ذاته لحظة انفصال عن المعتاد والمألوف، إنه إعلان عن ميلاد بطل، أو هو بشرى للكون بظهور ولي يخرج عن المعتاد من خلال سلوكه وضحكه وكلامه.

إنها حكايات ترصد الخارق والشاذ وغير المعتاد في سيرة البطل الذي لا يولد إلا لكي يختفي عن الأنظار. وهي ذاتها لا يمكن أن تفهم إلا في علاقتها بخطاب «الأنا» التي هددت كيان العالم وأدانت حكامه وقوانينه.

ولأن هذا البطل لا يشبه الأبطال العاديين، فإن النص الروائي يسارع ويقدم لنا أربع حكايات كلها تتحدث عن «ميم»: حياة المعلم الذي ظهر فجأة في الحي ثم اختفى، ثم حكاية التاجر الذي ظهر أيضا ثم اختفى، تليها بعد ذلك حكاية المراقب الذي راح يدبج مقالات عن الفساد والمحسوبية ليلقى نفس المصير. وفي الأخير تقدم لنا الحكاية الرابعة مستحما لا يهمه الاستحمام في شاطئ سيدي بوزيد، فقد تجرأ واقترب من «البناية الكبيرة» وكلم الأسماك لكي لا يظهر له بعد ذلك أثر. إنها حكايات ترصد الخارق والشاذ وغير المعتاد في سيرة البطل الذي لا يولد إلا لكي يختفي عن الأنظار. وهي ذاتها لا يمكن أن تفهم إلا في علاقتها بخطاب «الأنا» التي هددت كيان العالم وأدانت حكامه وقوانينه.

البطل بين الحدث الواقعي والبعد الأسطوري

استنادا إلى هذا، فإن «الأنا» التي تصوغ خطابا حول موقفها من الأرض والسماء والانفجارات والجنرالات وكل أبعاد التوتر الإنساني، ستكون هي وحدها القادرة على الكشف عن العمق التشخيصي لهذا

التوتر في وقائع حدثية تلقي للتداول السردي كائنات تتحرك ضمن فضاء اجتماعي قابل للإدراك والمعاينة. فهذه الوقائع المشخصة هي السبيل الوحيد لفهم ما يقدمه القسم الأول وإدراك مضامينه كلها.

وهكذا ، إذا كان النص الروائي يسمح لنا، من خلال تنظيمه التيبوغرافي ذاته، يقودنا إلى عزل وحدات نصية قابلة للقراءة في استقلال عن بعضها البعض، بفعل وجود فواصل مرئية مؤسسة لدلالة جزئية (كل حكاية قابلة للقراءة وفق قوانينها الداخلية وفي انفصال عن الحكايات الأخرى)، فإن الانتقال من هذه الوحدة النصية إلى تلك أو من هذه الحكاية إلى تلك، لا يسير وفق شروط خطية الحكي. فلا شيء يربط، على مستوى الحدث، بين الحكاية الأولى والثانية أو بين الثالثة والرابعة. فبالإمكان تغيير ترتيب الحكايات دون أن يلحق بالرواية أي خلل. إن هذا الانتقال ممكن فقط من خلال ما يمكن أن يشكل توترا على مستوى بناء الوحدات الدلالية ذاتها، أي ما يمكن أن ينتج عن محاولة البحث عن تناظر دلالي عام قد يكون قادرا على أن يوحد بين أنسجة سردية لا رابط بينها على مستوى الحكي الظاهري.

ونقصد بالتناظر الدلالي العام تلك العناصر التي تسند المسار التأويلي المنتقى الذي يقود، من خلال البناء السردي ذاته، إلى الكشف عن الوحدات المضمونية المتولدة عن بناء شخصية البطل من جهة، وعن المضامين المرتبطة بثيمة اختفائه من جهة ثانية.

فكما أن البناء الروائي مغرق في الغرابة، فإن الاختفاء لا يمكن أن يكون هو الآخر إلا غريبا. إذ كيف يمكن أن نصالح بين المعلم والتاجر والمراقب والمتنزه على شاطئ البحر، وكلهم ينتمون إلى عوالم لا يوحد بينها سوى إشارات يسر بها السارد من حين إلى آخر في غفلة عن القراء : إخفاء الأصل، والزيارات السرية، واستقبال زوار غرباء، ثم الاجتماعات تحت جنح الليل بأشخاص ملثمين، لا يكشف سرهم سوى زوار آخرين يرتدون زيا أسود، فيحدث الاختفاء ثم الظهور ثم يتلوه اختفاء جديد.

وعلى الرغم من ذلك فبالإمكان إقامة المصالحة بينهم وإيجاد رابط دلالي خفي يوحد بين المصائر والحكايات، وهذا الرابط هو وحده الكفيل بأن يعيد للخيط السردي انسجامه ومنطقيته. إن السبيل الوحيد للوصول إلى ذلك يمر، بالتأكيد، عبر البحث في الصفات المسندة إلى الشخصيات الأربع. فهذه الشخصيات ، بغض النظر عما يربطها بالكائن البشري في صورته العادية،

ونقصد بالتناظر الدلالي العام تلك العناصر التي تسند المسار التأويلي المنتقى الذي يقود، من خلال البناء السردي ذاته، إلى الكشف عن الوحدات المضمونية المتولدة عن بناء شخصية البطل من جهة، وعن المضامين المرتبطة بثيمة اختفائه من جهة ثانية.

تأتي كلها إلى الوجود القصصي من خلال صفات لا تسند إلا للأولياء والصالحين ومن شابههم.. إنها صفات تجعل من المعلم والتاجر والمراقب «ميمات»، أو تجعل منهم «ميما» مفردا يحتوي على كل الميمات الممكنة.

إننا لا نستطيع أن ندرك كنه هذا النمط من البناء الحكائي إلا من خلال الكشف عن ثلاثة إجراءات سردية تقود، مجتمعة، إلى نحت الصورة الكلية والممكنة المرسومة للبطل المناضل. فمن خلال هذه الإجراءات تتوحد «الأنا» ب «الميمات» المختلفة وتضع نفسها ضمن عالم اكتفت في البداية بوصف حدوده ومفاصله:

- الإجراء الأول هو ما أطلقنا عليه في الفقرة السابقة إضفاء الطابع الأسطوري على أجواء الحكاية. والأسطوري هنا ليس خلقا لعالم خيالي لا رابط بينه وبين ما يؤثث الكون الإنساني العادي، وإنما هو إجراء يقوم «بنقل الحدث الواقعي داخل حدود الخرافة» على حد تعبير توماس بافيل(2). إنه ما يمكن الكائنات والأحداث من خلق مسافة بينها وبين القارئ. وهذه المسافة وحدها تجعل من حقيقة الحكاية أكبر من حقيقة الواقع وأكثر منها تأثيرا. فبقدر ما تصبح هذه «الأحداث وهذه الكائنات مستعصية على الإمساك «الواقعي»، تصبح قريبة ومرئية بشكل أكبر»(3). إن الأمر يتعلق بصيغة للتخلص من لخاص في أفق الاحتفاء بالعام وتمجيده. وهذا ما تقوم الرواية، عبر صوتها السارد، بصياغته بطريقتها الخاصة. إنها تضخم وتهول أحيانا، وترسم كونا تنتفي فيه مقاييس الأرض أحيانا أخرى. وهي بين هذا وذاك تقدم عالما أشبه ما يكون بالأساطير (أشخاص يظهرون ثم يختفون، زوار لا نعرف من أين يأتون، أسماك تتكلم).

- استنادا إلى هذا الإجراء يمكن فهم الصيغة السردية الثانية. فالرواية لا تتحدث، من خلال تقديم شخصياتها ومن خلال صياغة أحداثها، عن شخصية مخصوصة لها من العمق والسمك ما يجعل منها كيانا متفردا، إنها، على النقيض من ذلك، تنسج صورة إنسانية كلية تحتضن كل الصفات التي يمكن أن تسند للبطل المناضل. فالبطل هنا يحيل على نموذج وليس على نسخة، إنه الأصل التجريدي وليس الفرع المشخص.

- وهذا ما يقودنا إلى الإجراء الثالث، وهو إجراء خاص بالوصف الفيزيقي للشخصيات. فالنص يتحاشى الاقتراب من وصف الوجوه أو القامات أو الألوان. إنه يكتفي

> فالرواية لا تتحدث، من خلال تقديم شخصياتها ومن خلال صياغة أحداثها، عن شخصية مخصوصة لها من العمق والسمك ما يجعل منها كيانا متفردا، إنها، على النقيض من ذلك، تنسج صورة إنسانية كلية تحتضن كل الصفات التي يمكن أن تسند للبطل المناضل.

بالإحالة على مواصفات معنوية لها علاقة باللطف وحسن المعاملة والكياسة. إنه، بذلك، يقدم لنا بنية شكلية نتعرف من خلالها على نوعية من الناس وليس على كائن مخصوص.

ولعل هذا ما يجعل من الحكايات الأربع، إضافة إلى خطاب «الأنا»، حكاية واحدة، ويجعل من المعلم والتاجر والمراقب والمتجول في شاطئ سيدي بوزيد شخصية واحدة، أي «ميم»، ميم المناضل الذي نذر حياته خدمة للوطن وقضاياه.

وهذا ما يفسر انتقال السارد، وبدون سابق إنذار، من الصياغة التجريدية إلى الفعل الحدثي بحصر المعنى. والفعل الحدثي يبدأ حين ينقل لنا السارد ما تقوله حارسة العمارة عنه، أي ما تقوله عن «الأنا» التي تأتي بأخبار «ميم»:

«وأنا أحيانا أنظر إليه فأرى في عينيه بريقا غريبا لا أجده عند غيره ولا أفلح أن أتحاشاه إذا ما التقيت به صدفة فأجدني منجذبة وراءه وهو صامت قل أن يتكلم وفهمت لماذا شاهدت يوما تجمهرا عند مدخل العمارة حين رأيت رجالا ونساء متحلقين حوله وأبصارهم متطلعة إليه بخشوع ولهفة ما بعدها إلا العبادة وهو واقف وسطهم أصم وبعد دقائق أومأ لهم بحركة فأخذوا يقتربون ويتمسحون بثيابه وينصرفون واحدا

ولعل هذا ما يجعل من الحكايات الأربع، إضافة إلى خطاب «الأنا»، حكاية واحدة، ويجعل من المعلم والتاجر والمراقب والمتجول في شاطئ سيدي بوزيد شخصية واحدة، أي «ميم»، ميم المناضل الذي نذر حياته خدمة للوطن وقضاياه.

واحدا فسألت زوجي وهو محب للصالحين هل يكون بيننا ولي صالح ولا نعرف» (ص 53).

إننا نغادر عالم الأحكام والصفات المطلقة لنلج عالم تسريد الصفات والأفعال بامتياز. فكما ينسل العالم المشخص (حالات الفعل الإنساني المسرد) من العالم المجرد، ينسل «ميم» من أحشاء «الأنا» ويصدر عنها، فهي «نسغه» والنسغ هو اللب والنقش والأصل. إنها الأصل والمنطق والمنتهى. إنها كذلك لأنها هي المالكة للرؤيا وهي التائهة والطائرة والمبحرة، وفي المقابل، فإن «ميم» هو العارف بالرؤيا وبسر البشرى والمرتبط بقضايا الأرض. تقول «الأنا» مرة أخرى:

«واقتادوني نحو عمود كهربائي وقالوا سنعلقك من أنفاسك رغم أنك تطير وسنسد جميع المنافذ جهة البر والبحر ولن تستطيع أن تتسلل بعد إلى خيال أحد وتعشش فيه وتفتن الدنيا عن الدنيا. وأنا الآن معلق بين أرض وسماء ولا أرى. وهم آتون إليك قلت ألا أكفيكم دعوه وشأنه، أجابوا كلا هو نسغك وهو العارف بتأويل الرؤيا وأنواعها فهل يعقل أن يمضي دون أن يشرح لنا معنى البشرى والتحذير والمنام إنكم واهمون فطريقي غير طريقكم وأنا وحدي أراه ولن أبقي لكم في الأرض سوى خيال شاحب من ظلي» (ص 56).

وهكذا نكون أمام حالة تشبه حالات الحلول، الحلول هنا بالمفهوم الصوفي والسحري للكلمة معا. فالنص يأبى أن يفصل بين عوالم الكيانين، وغايته من ذلك، خلق حالة امتداد لا تنتهي : الامتداد في الفكرة والامتداد في كل الذوات الممكنة. فالرؤيا معرفة للغيب واستشراف للآفاق، وهي القدرة أيضا على التأثير في مصائر الناس. وهذا لا يصدر إلا عن ذوي الكرامات.

إن البناء الأسطوري (والبناء الخرافي كذلك) لا يختلف في شيء عن هذا. فالذات العارفة هي غير ذات التشخيص، فلا بد من وجود محفل أعلى غير مرئي يحرك سرا أو علنا ذواتاً منذورة للموت أو الاختفاء. ولهذا فإن الصوت السردي ينطلق من ممتد حكائي لا يمكن أن تُعرف له بداية لكي تبحث له بعد ذلك عن منبع يفسره.

وعلى هذا الأساس، فإن ما تعيشه «الأنا» بمثابة إمساك كلي بالكون : تنديد مطلق بكل ما يحد ومن يحد من انطلاقة الإنسان وتحرره، يقوم «ميم» بتجسيده في حكايات صغيرة تروي تفاصيل الحياة وهموم الحارات والأزقة والأحياء المنسية. وكما في الحكايات الشعبية، حيث يأتي البطل من مكان قصي ليخلص أهل القرية من جبروت الطاغية، يأتي البطل في

وكما في الحكايات الشعبية، حيث يأتي البطل من مكان قصي ليخلص أهل القرية من جبروت الطاغية، يأتي البطل في الرواية من مكان بعيد (من البادية أو الريف عموما) ليعيد للأشياء رونقها، ويعيد للعلاقات صفاءها ؛ إنه يأتي لكي يصلح بين الناس ويراضيهم ويبعث الأمل في القلوب.

الرواية من مكان بعيد (من البادية أو الريف عموما) ليعيد للأشياء رونقها، ويعيد للعلاقات صفاءها ؛ إنه يأتي لكي يصلح بين الناس ويراضيهم ويبعث الأمل في القلوب.

- «وهو فقيه وسبحان الله النور شاعل من عينيه وابن بركة» (ص 83).

- «وكان يوما أشبه بالعيد تبودل فيه العناق وساده المرح وسمعت النسوة وهن يدعون له بطول العمر ويلتمسن منه البركة» (ص 87).

- «أبصارهم متطلعة إليه بخشوع ولهفة ما بعدها إلا العبادة» (ص 53).

وبالتأكيد فلسنا هنا أمام عالم الأساطير ولا الخرافات، فالبطل لا يحلق في السماء ولا تبلعه الأرض ولا يمشي فوق الماء كما تفعل ذلك كائنات الأساطير، ولكنه مع ذلك له شيء من الأساطير والخرافات، فهو محاط بهالة من الأسرار، فلا أحد يعرف اسمه ومهنته ولا أحد يعرف من أين جاء ولماذا، إنه يدخل فجأة إلى الحي ليملأه حبا، ثم يختفي بنفس الطريقة :

- «لم يكن اسمه الحقيقي معروفا» (ص 80).

- «لم يكن أحد يعرف مهنته» (80).

- «ولذلك حين جاء هو انتبهنا إلى

شكله واشتغلنا في البحث عن أصله وفصله» (ص 94).

إلا أن التشخيص الذي يقود إليه الفعل السردي لا يحد من غلواء خطاب «الأنا» الأولى. فـ «هو» الجديد لا يقل غرابة عن «الأنا» الأولى. وما يفصل بينهما هو أن الأولى تتهدد وتتوعد في حين يدعو الثاني الآخرين إلى الفعل. إن «الهو» مركز لا بالنسبة لنفسه بل في علاقته بالآخرين. إنها منبع الخير والصدق والأمانة والبركة. إنها كينونة لتجسيد خير مطلق وصدق مطلق. وما قلناه في الفقرة السابقة، يمكن أن نعيده هنا. فالفعل التشخيصي لا يقدم لنا ذاتا مخصوصة، بل يضعنا أمام نموذج تثوي داخله النسخ القابلة لتجسيد الخير أو الصدق. إن القصة المخصوصة لا تشكل سوى سند لنموذج قصصي يجد امتداده في حكايات أصحاب الكرامات وأولياء الله الصالحين. وتلك هي طريقة المجتمع «الشعبي» في تبجيل أبطاله. فعادة ما تعود الحكايات إلى تاريخ البطل، ميلاده وطفولته لإثبات صفة البطولة المبكرة.

وهكذا فمن أجل تأكيد الحقيقة المَثلية كان لابد للنص الروائي أن يتخلص من ظلال القصة «الحقيقية». وستمتلك الذات الساردة، بتخلصها من هذه «القصة» حرية في التأليف: بإمكانها حينئذ أن تحذف وتضيف وتضخم دون حرج أو تحفظ. وبذلك تبدأ الحدود الواقعية المسيجة للقصة بالاضمحلال شيئا فشيئا، لتفتح المجال للعنصر الأسطوري لكي يفرض «حقيقته»، وحقيقته الوحيدة، في حالتنا، هي كلية الصورة التي يجب أن تعطى للبطل.

إن الطابع المَثلي للقصة يستمد جذوره من حقيقة غير خيالية (يمكن بالفعل أن نجد في تاريخنا المعاصر نظيرا أو نظائر لهذه «الميم»)، وذلك من أجل تعميم الحقيقة المَثلية ونشرها. ولهذا فإن كل الامتدادات التي ستأتي بعد ذلك لن يتحكم فيها أحد. فالقصة عندما تتخلص من إرغامات الإحالة الواقعية تصبح بؤرة لتوالد كل القصص الممكنة، وما رواية أحمد المديني سوى شاهد على ذلك، فهي نسخة ضمن عشرات النسخ المنتشرة في المغرب حول «ميم» وكل «الميمات» الذين ماتوا أو اختفوا من أجل هذا الوطن.

وبذلك تبدأ الحدود الواقعية المسيجة للقصة بالاضمحلال شيئا فشيئا، لتفتح المجال للعنصر الأسطوري لكي يفرض «حقيقته»، وحقيقته الوحيدة، في حالتنا، هي كلية الصورة التي يجب أن تعطى للبطل.

هوامش

1 - حكاية وهم : أحمد المديني، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992

2 - Thomas Pavel : Univers de la fiction, éd Seuil, Paris 1988, p. 100

3 - Thomas Pavel : Univers de la fiction, éd Seuil, Paris 1988, p. 102



عبد الرحيم مؤدن

الأعمال غير الكاملة لـ«محمد زفزاف»×

لعل نشر الأعمال الكاملة[1] ـ أو على الأصح غير الكاملة ـ لـ«محمد زفزاف» في ميدان القصة والرواية، من أهم المنجزات الرّمزية، في المغرب، مع نهاية الألفية الثانية.

ولاشكّ أن كتاباً مغاربة سابقين[2]، ولاحقين أيضاً، قد جُمِعت أعمالهم، أو أهمها على الأقل، في السياق ذاته، خاصةً أن تجربتهم الإبداعية هي تجربة الثقافة الحديثة بالمغرب. ولم تقف هذه التجربة عند حدود الإضافة الإبداعية، كماً وكيفاً، بل إنّها امتدّت إلى صياغة التاريخ والوجدان لهذه الأمة.

بإمكاننا قراءة الدّوافع الأساسية لهذا النشر، والتي يمكن إجمالها في التالي:

1 ـ الريّادة الزمنية لهؤلاء الكتاب. فهم، من ناحية، من المؤسسين

> لعل نشر الأعمال الكاملة(1) ـ أو على الأصح غير الكاملة ـ لـ«محمد زفزاف» في ميدان القصة والرواية، من أهم المنجزات الرّمزية، في المغرب، مع نهاية الألفية الثانية.

للجنس الإبداعي من جهة، ومن المسهمين في تطويره من جهة ثانية، ومن المحافظين على استمراره من جهة ثالثة.

2 ـ إعادة الاعتبار للذّاكرة المغربية التي يدينُ قسم كبير منها للمنتوج الإبداعي.

3 ـ ترميم المسار الثقافي المغربي، وردم الهوة بين الأجيال والتيارات أو المدارس، ووصل اللاحق بالسابق والسابق باللاحق.

هذه الدوافع المفترضة في النشر، تسمح لنا بالانتقال إلى النصوص ذاتها بعيدا عن سياقاتها الخارجية. ومن ثم سنحاول قراءة النص [النصوص] في انتسابه النصي أو النوعي [المرجعي] قبل انتسابه الخارجي [خارج النص]، دون أن يمنع ذلك من المراوحة بين الداخل والخارج. فالنص يتنفّس برئتين عوض رئة واحدة.

× واضح من سياق هذه القراءة ومسارها أنها كتبت قبل وفاة الأديب القاص والروائي محمد زفزاف (1945-2001).

1 - في القصة القصيرة[3] :

الجزءان المخصصان للقصة القصيرة عند «محمد زفزاف»، يقدّمان التجربة القصصية للكاتب، انطلاقا من المجموعة الأولى[4]، إلى آخر - وليس آخرا - نصوصه المنتسبة إلى المجموعة[5] ما قبل الأخيرة. وإذا كانت النصوص القصصية لـ «محمد زفزاف» قد حظيت بحفاوة نقدية، في المشرق والمغرب، فإن إعادة نشرها، متجاورة، بين دفتي كتاب ينتج الملاحظات التالية، من خلال عامل «التجاور» المتحكم في هذه النصوص، بأبعاد مختلفة :

أ - التجاور مُنتجٌ للتّراتبية الزّمنية بين النصوص الخاضعة للمفهوم «الكرنولوجي» التعاقبي بين النص الأول والنص ما قبل الأخير. ومن الطبيعي أن يسمح هذا التجاور النصي للقارئ بمتابعة هذه التجربة في مختلف مراحلها ومحطاتها الزمنية أو التاريخية، على اختلاف القراء، علما أن الجانب الكمي له أهميته ووظيفته المرجعية والفنية أثناء القراءة.

ب - هذا - التجاور - يسمح، أيضاً، برصد التجربة فنيا أو بنائياً مادامت هذه النصوص القصصية تجسد أنماطاً من الكتابة القصصية، وأنساقا من الصياغة السردية المخلصة لثوابت الكتابة القصصية لدى «محمد زفزاف». فبين «حوار في ليل متأخر» بواقعيتها الحادة المسربلة، أحيانا، بالنفحة الوجودية الستينية[6]، و«بائعة الورد»، كآخر مجموعة في الجزء الثاني، مسافة عريضة من الصيغ والأساليب القصصية المنضوية تحت لواء الواقعية، التي اغتنت بتنويعاتها العديدة عبر التجربة العريضة للكاتب.

ج - والواقعية - بفضل هذا التجاور النصي - تصبح «واقعيات»، إذا صح التعبير، فإلى عهد قريب كان النقد الصحافي يلخص تجربة «محمد زفزاف»، في انتمائها إلى الواقعية النقدية[7]. ولم تسلم من ذلك بعض الدراسات الجامعية، غير أن الكتابة الواقعية لدى «محمد زفزاف»[8]، لم تكن - بالرغم من إيهامها بذلك - نصا مرآويا مطعماً بالحاسة النقدية، بل كانت هذه الكتابة الواقعية متميزة بالتالي :

+ - بتقديم المختفي وراء الظاهر. أو بعبارة أخرى : تقديم الحياة السّرّية للمظهر الإنساني. وهذا السبيل هو الذي سلكه كبار كتاب الواقعية الذين ركزوا على وصف العلاقات الخفية المتحكمة في المسلكيات الإنسانية[9].

+ ظل الراوي المحايد - وهو أقْنُومٌ من أقانيم هذه الواقعية - في هذه التجربة ممسكا بخيوط اللعبة. وبإمعانه في الحياد، يزداد إمعانا في اختراق الظاهر بهدف الوصول إلى



وإذا كانت النصوص القصصية لـ «محمد زفزاف» قد حظيت بحفاوة نقدية، في المشرق والمغرب، فإن إعادة نشرها، متجاورة، بين دفتي كتاب ينتج الملاحظات التالية، من خلال عامل «التجاور» المتحكم في هذه النصوص، بأبعاد مختلفة :

الباطن. وهذه هي المقدرة الإبداعية المميزة للكاتب «محمد زفزاف» الذي يظل محافظاً، في قصصه، على المسافة الضرورية بين السارد وندمه. ومن ثم فالراوي المحايد هو راوٍ منفصل عن النص ومنتسب إليه في آنٍ واحد.

+ استطاع عنصر التجاور أن يقدم لنا التطور الهادئ للواقعية عند «محمد زفزاف»، إنها واقعية لا تدير ظهرها للأسلاف، ولكنها ترهف السمع، جيداً، للأحفاد. واقعية تنمو، على مهل، عبر هذه النصوص، مستفيدة من الرصيد المتجدد لهذا الاتجاه الأدبي الذي يبدو أنه قَدَرٌ لا مفر منه للأدب والأدباء، بالرغم من الإضافات الجديدة،، والمستمرة، لهذا الاتجاه في تجارب عالمية مختلفة.

+ قدم لنا عنصر التجاور بعض المؤشرات الدالة منها: ما العلاقة بين الأدب المغربي والأدب المشرقي في مجال الإنتاج والنشر؟ ما العلاقة بين الأدبين - من حيث التأثر والتأثير - بحكم التوازي والتقاطع بين «محمد زفزاف» والعديد من كتاب القصة في مصر ولبنان وسوريا؟(10).

ما العلاقة بين التيار الستيني ب «مصر»، وبداية التيار الستيني في الأدب المغربي الحديث؟

إنّ هذا الطبع لهذه النصوص

+ استطاع عنصر التجاور أن يقدم لنا التطور الهادئ للواقعية عند «محمد زفزاف»، إنها واقعية لا تدير ظهرها للأسلاف، ولكنها ترهف السمع، جيداً، للأحفاد. واقعية تنمو، على مهل، عبر هذه النصوص، مستفيدة من الرصيد المتجدد لهذا الاتجاه الأدبي

المجموعة، في دفتي كتاب، يسمح لنا باسترجاع «ذاكرة النص». وذاكرة النص قد تضعف، أحيانا، بسبب عدم التواصل بين أجيال الكتابة، أوقد، يتم إضعافها، أحياناً أخرى، لأسباب عديدة، عن جهل أو تجاهل، كما هو الشأن في العلاقة بين السياسي والثقافي، مما دفع بالبعض إلى البحث عن بداية وهمية للقصة المغربية(11).

والمتأمل لهذه الطبعة، لا يقف عند حدود العلاقات الزمنية المؤطرة للنص، بل يمتد إلى العلاقات الفضائية على مستوى النص، تلك التي تفاعلت عناوينها وشخصياتها ولغاتها. فعناوين النصوص على سبيل المثال، تقدّم لنا تاريخا رمزيا أو استعاريا للمجتمع المغربي انطلاقا من تحولات المهمشين - الفئة الأثيرة لدى الكاتب - مرورا بالمحطات الدالة مثل «الشجرة المقدسة»، فضلا عن مظاهر الفساد والانحراف التي عبرت عنها قصص كثيرة في مجاميعه القصصية المتعددة.

+ وإذا كانت هذه الطبعة الهامة لنصوص «زفزاف» متابعة «بانورامية» لمجموع هذه التجربة إلى حد الآن، فإنها متابعة «مشهدية» أيضا لهذه التجربة. فنصوص القصة القصيرة الواردة تكشف عن ما أسماه «محمد برادة» بـ«التقنية الزفزافية»

التي أشرنا إلى بعض ملامحها الأساسية. ومن ثم، يسهل على القارئ امتلاك حس نقدي قد لا يخلو من عفوية، غير أنه عن طريق هذا التراكم يصبح قادرا على ملامسة الثابت والمتغير في هذه التجربة(12).

II ـ في الرواية : استطاع «محمد زفزاف» منذ روايته الأولى (المرأة والوردة) إلى آخر نص روائي [أفواه واسعة] أو النص ما قبل الأخير، أن يؤسس سرداً مميزا ضم الكثير من ثوابته الحكائية [الراوي المحايد/المختفي الدال على الظاهر/الوصف الخديم للسرد] المنسحبة على القصة القصيرة والرواية في آن واحد، كما أن هذا السرد الروائي يحمل ـوبفضل هذا الطبع الجديدـ خصائصه البارزة التي يمكن إجمالها في الآتي :

1 ـ الحضور السردي للراوي ـ الشاهد على المروي. فالتجربة السردية لـ «محمد زفزاف» تقوم على هذه الشهادة الاستعارية الممارسة من قبل راوٍ يوجد خارج النص، وهو، في نفس الآن، يحل في شخصياته التي تأخذ نصيبها من السرد بدون زيادة أو نقصان.

2 ـ هكذا يصبح [السارد العليم] قادرا على تحقيق المعادلة الصعبة بين احتكاره للسرد و«ديمقراطيته» في الوقت ذاته ، ولم يحدث أن برز



في الرواية : استطاع «محمد زفزاف» منذ روايته الأولى (المرأة والوردة) إلى آخر نص روائي [أفواه واسعة]

أن يؤسس سرداً مميزا ضم الكثير من ثوابته الحكائية [الراوي المحايد/المختفي الدال على الظاهر/الوصف الخديم للسرد]

الصراع على المواقع السردية بين الطرفين عبر هذا المتن السردي الخصب لـ «محمد زفزاف».

3 ـ سمحت المساحة الروائية ببلورة الحس الساخر لدى الكاتب. وتجلت هذه السخرية في المعجم وتجلياته اللغوية البارزة في الحوارات المحبوكة من جهة، أو في التنوّع اللهجي للمتكلمين من جهة ثانية. كما أن هذه السخرية قامت على عنصر المفارقة المبكي والمضحك في آن واحد. والقارئ لهذه الطبعة الجديدة لأعمال «محمد زفزاف» يلمس هذا التنوع الغني للمظاهر الساخرة في اللغات والمسلكيات والأوضاع الاجتماعية والنفسية للشخصيات الروائية، فضلا عن استثمار الكاتب لـ[العاهة] الجسدية في أفق العرض الساخر للمشاهد الروائية المتعددة.

4 ـ ظل «محمد زفزاف» يعزف على الحمولة اللغوية ـ أسلوبا ـ المتوزعة بين اللغة في درجة الصفر» واللغة أوالأسلوب القابل للتأويل المتعدد. لقد استطاع «محمد زفزاف»، من خلال هذه الطبعة الجديدة، أن يقدم لنا هذه الصياغة الأسلوبية ذات الخصائص المميزة، والتي أصبحت تدل على وجودها قبل أن تدل على وجود صاحبها. وأصبح بإمكاننا أن نتعرف على هذه النصوص ولو في حالة عدم وجود

اسم العلم. ومن ثم، يمكن القول، إن «محمد زفزاف»، يكتب بعينين مغمضتين. إن هذه الطبعة الجديدة لأعماله الكاملة تقدم لنا تجربة سردية غنية امتدت ما يقرب من أربعة عقود، تغيرت فيها موضوعات هذه الكتابة من جهة، وتأرجحت، أجناسياً، بين القصة القصيرة والرواية من جهة ثانية، ولكنها، بالإضافة إلى هذا وذاك، كانت تزداد يناعة في الوقت الذي تزداد فيه عتاقة وتجذراً.

هوامش

1 ـ وهي الأعمال الصادرة عن وزارة الثقافة، في أربعة أجزاء، التي قامت، مشكورة، بجمع ما نشره الكاتب في القصة القصيرة والرواية. (منشورات وزارة الشؤون الثقافية 1999). وتجدر الإشارة إلى أن العنوان، على أهميته، الذي تحمله هذه السلسلة كان من الأفضل، والكاتب كان آنئذ مازال يمارس وجوده الإبداعي في الساحة المغربية، أن يكون، الأعمال غير الكاملة، كما هو متعارف عليه في هذا المجال. انظر مثلاً، تجربة «غادة السمان» في أعمالها غير الكاملة، وهناك أمثلة أخرى.

2 ـ أعمال عبد الكريم الطبال على سبيل المثال.

3 ـ الأعمال الكاملة.

4 ـ وهي مجموعة «حوار في ليل متأخر».

5 ـ وهي مجموعة.

6 ـ انظر كتابنا: الشكل القصصي في القصة المغربية. ج. 2. دار عكاظ، الرباط، ص 409 وما بعدها.

7 ـ وساهم فيها النقد الجامعي المغرم بالتوصيفات القبلية للمفاهيم النظرية المخلوعة على التجربة الإبداعية أحياناً، والمقايسة لنص غائب أحياناً أخرى.

8 ـ وإلى عهد قريب، كان «نجيب محفوظ، [زولا] العرب، وكان «عبد الكريم غلاب» في «فنا الماضي» [محفوظ المغرب] واللائحة مفتوحة. وهذه العلاقات من التأثر والتأثير المتوفرة في كل منتوج أدبي ليست قدراً لا فكاك منه، بل إنها تفاعلات نصية يحولها الكاتب اللاحق، بصيغ عديدة، سواء عن قصد أم عن غير قصد.

9 ـ وهذا هو جوهر الواقعية المرادفة لكل أدب عظيم. فالواقعية لا زمن لها، انطلاقا من «هوميروس» إلى «توماس مان» على حد تعبير «لوكاتش»، أو بعبارة أخرى: الواقعية هي معرفة قوانين الظاهرة الاجتماعية في جوهرها الحقيقي الذي لا يشكل الجزء الظاهر منه سوى ثلث جبل الجليد العائم. و«هيمنجواي» كان يدعو دائماً إلى وصف العلاقات قبل وصف المظاهر.

10 ـ لم يلتفت النقد المغربي إلى هذه «العلاقات المقارنة» في الكتابة القصصية بين تجربة «محمد زفزاف» وكبار الكتاب المشارقة مثل نجيب محفوظ» و «يوسف إدريس» من جهة، وبين كاتبنا وبعض التجارب الأخرى، من جهة ثانية، الواردة عند «غادة السّمان».

11 ـ مثل الآراء التي تقول ببداية الأدب المغربي الحديث الستينية مع إغفال تام لتاريخية هذا الأدب ومحطاته السابقة.

12 ـ ولا نحتاج إلى التذكير بأن جمع النصوص السردية في طبعة واحدة قائمة الذات، يسمح بامتلاك ـ والكثير منها نفد من السوق الثقافية ـ النصوص مادياً، كما أنها ـ من جهة أخرى ـ تمكن من امتلاك الأدوات المنهجية الأولى في القراءة والمقارنة والترتيب والنمذجة. الخ.



عزيز أزغاي

"حلقة رواة طنجة"×
أو الديكة التي تبيض ذهبا!

حتى وقت قريب، كان الاهتمام بطينة معينة من الكتاب المغاربة، ممن تعاطوا الكتابة الإبداعية بدون مرجعية عالمة، أو تحصيل أكاديمي معلوم، يعتبر أمرا غير مطروح أو بالأحرى غير مفكر فيه في الأصل، وذلك انطلاقا من الاقتناع الملتبس، الذي كان سائدا من قبل، القاضي بكون إماطة اللثام عن هؤلاء الكتاب وإنتاجهم الإبداعي، أمر قد لا يخلو من منزلقات إن لم نقل مغامرة غير مضمونة العواقب، فمادام هذا النوع من التجارب الكتابية قد اكتشف وبقي دائما موجها من طرف كتاب غربيين، لطالما حامت حولهم كثير من الشكوك وردود الفعل المتباينة.

حتى وقت قريب، كان الاهتمام بطينة معينة من الكتاب المغاربة، ممن تعاطوا الكتابة الإبداعية بدون مرجعية عالمة، أو تحصيل أكاديمي معلوم، يعتبر أمرا غير مطروح أو بالأحرى غير مفكر فيه في الأصل،

غير أن انتباه كتاب ونقاد مغاربة، مشهود لهم بمصداقية المبادرة والإنتاج الرصين، إلى هذا «الإرث» الإبداعي المنسي وملامسته بغير قليل من الجهد الواضح، جعل كثيرا من هذه الأحكام الحذرة والمسبقة تتوارى بعض الشيء، متيحة الفرصة لإعمال رحمة الاشتغال المتفحص على هذه النصوص ومساءلتها، انطلاقا من خلفيتها الاجتماعية الملحة من جهة، وانطلاقا كذلك من جودة مكونها الجمالي والتخييلي وفرادته من جهة أخرى، الأمر الذي أفرز في الأخير ملامح كتابة مختلفة، غنية وبحاجة إلى مزيد من المساءلة والتحليل والتعريف على نطاق أوسع.

وفي هذا السياق يفاجئنا الأستاذ الباحث حسن بحراوي، وانسجاما مع طبيعة اشتغاله الخاصة على المنسي والمهمش والعرضي، بعد سلسلة كتبه: «بنية الشكل الروائي» 1990 و«المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو- ثقافية» 1993 و«عبد الصمد الكنفاري: «سيرة إنسان ومسار فنان» 1999 و«ذاكرة المغرب الساخر: حالة بزيز وباز» 2001، يفاجئنا مرة أخرى

× قراءة في كتاب : حسن بحراوي، حلقة رواة طنجة : دراسة ونماذج، منشورات عكاظ، يناير 2002، 137 ص.

بكتابه الأخير «حلقة رواة طنجة»، هذا المؤلف الذي ذهب بعيدا في البحث والتنقيب داخل مناطق الظل التي يقبع داخلها كتّاب مغاربة فجائيون ومن نوع استثنائي، ممن شاءت لهم صدفهم الطيبة الالتقاء، في زمن مضى وكل حسب هواه، بالكاتب والمؤلف الموسيقي والإثنوغرافي الأمريكي الراحل بول بولز، والتعرف عليه عن قرب، الأمر الذي أفرز أدبا غير مسبوق وذا ملامح وعوالم خاصة، باح به حكاؤون مهمشون كانوا نتاج تربية أزقة طنجة المعتمة وعوالمها المنحطة، التي لا يكاد ينتبه إليها، وإلى أناسها المسحوقين، أولئك الكتاب والمبدعون من ذوي الوضع الاعتباري المكرّس.

والحديث هنا عن هؤلاء الكتاب - الرواة يقودنا من قبل، بالضرورة، وكما جاء ذلك في التسلسل المنهجي لكتاب الأستاذ بحرواي، إلى الوقوف عند بعض عوالم ومسارات هذا الأمريكي الانعزالي المسمى بول بولز، والذي يبقى، رغم كل ما قيل عنه، أحد أبرز الكتاب الغربيين الذين اختاروا، كل حسب سياقه الخاص، الاستقرار بالمغرب.

فبعد مغادرته لأمريكا في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، والتي كان قد جرب فيها أن يكون مكتبيا دون أن يفلح في أي واحدة من تلك الوظائف العرضية المتنوعة، سيحاول بول بولز أن يجرب حياة الرّحّل والمتسكعين، هذه التجربة التي قادته إلى العديد من العواصم الأوربية، ستنتهي به في آخر المطاف إلى الاستقرار بعض الوقت عند السيدة ستاين بالعاصمة الفرنسية باريس، «تلك المرأة الشديدة التملك»، كما وصفها الكاتب الأمريكي إرنيست همنغواي، التي كانت تمارس ما يشبه الوصاية على الأدباء الأمريكيين، ممن كانت تقذف بهم مغامراتهم الحمقاء إلى عاصمة الأنوار.

كان الشاب بولز في تلك الأثناء يعيش حالة اكتئاب حادة، الأمر الذي جعل السيدة ستاين تحدد وجهته إلى إقامة تقع في الطرف الآخر من المتوسط، وذلك في محاولة لاستجماع بعض قواه المنهارة واكتشاف جمال آخر لم تعبث به بعد «سكيزوفرنيا» آلة شمال المتوسط التكنولوجية. وسوف لن تكون هذه الوجهة سوى طنجة، التي كانت آنذاك، أي في نهاية الأربعينيات، منطقة دولية تتعايش فيها كثير من الأجناس واللغات والثقافات، كما كانت، إلى جانب ذلك، تعتبر قبلة لكثير من محبطي لبوسات الحضارة الغربية، ممن كانوا يطمعون في تجريب حياة أقرب إلى البدائية وممعنة في عوالم الصعلكة، ومحاولة مختلف أصناف التخدير والممارسات المنفلتة من أية سلطة لاجمة.

الأمر الذي أفرز أدبا غير مسبوق وذا ملامح وعوالم خاصة، باح به حكاؤون مهمشون كانوا نتاج تربية أزقة طنجة المعتمة وعوالمها المنحطة، التي لا يكاد ينتبه إليها، وإلى أناسها المسحوقين، أولئك الكتاب والمبدعون من ذوي الوضع الاعتباري المكرّس.

وقد وجد بولز في طنجة، حينما حل بها في سنة 1947، بعضا من ذاك الإحساس المفتقد، الذي كان يطمع في أن يساعده على قطع حبل السرة الذي كان يربطه بعالمه الغربي «المتوحش»، ذلك العالم الذي لم يمنحه، في نهاية اكتمال بعض وعيه بالأمكنة والطباع والأشخاص، إلا مزيدا من الإحباط والنكوص والغربة المضاعفة.

وعلى عكس ما كان متوقعا أو مخططا له، كما يفيد الكاتب، سيحط بولز خيمة وجوده بطنجة، والتي سيمكث بها إلى أن توفى بإحدى مستشفياتها في سنة 1999، دون أن يغادرها مكرها إلا لماما، ودون أن تكون له علاقات، سواء مع مجتمعها اليومي أو نخبتها المثقفة أو السياسية أو الاجتماعية بالمرة، حتى ذهب البعض إلى تفسير ذلك بكون بولز كان يحب المغرب ولا يحب المغاربة.

انطلاقا من هذا الطارئ، الذي حمل بولز على اختيار مدينة طنجة مكاناً دائماً لإقامته، يبدأ الباحث حسن بحراوي سرد حكاية «رواة طنجة»، التي لم يبدأ الكاتب الأمريكي ينظر إليها باعتبارها فكرة جديرة بالترصد والتسجيل إلا في سنة 1952، «عندما ترسخ لديه الاعتقاد أن الطابع الارتجالي المعقد لتلك الحكايات يجعل من الصعب تكرار سردها عند



وقد وجد بولز في طنجة، حينما حل بها في سنة 1947، بعضا من ذاك الإحساس المفتقد، الذي كان يطمع في أن يساعده على قطع حبل السرة الذي كان يربطه بعالمه الغربي «المتوحش»، ذلك العالم الذي لم يمنحه، إلا مزيدا من الإحباط والنكوص والغربة المضاعفة.

الطلب، كما أن الاستماع إليها مرة واحدة لا يكفي لاستظهارها فيما بعد بغاية التدوين، وبالتالي، فلا سبيل إلى الحفاظ عليها إلا بالتقاط مجرياتها أوّلا بأول من أفواه الرواة».

وحدث، بعد تجربة مؤسسة تكاد تكون خجولة وعابرة مع أحمد اليعقوبي، والتي ترجع بوادرها الأولى إلى أواخر حقبة الأربعينيات، وبعد محاولة ثانية مع سائق الطاكسي الطنجاوي عبد السلام بولعيش، حدث أن صادف بولز، بعد ذلك بسنوات، وبالضبط في سنة 1960، بينما كان يقوم بإحدى تلك الجولات التي كانت تقوده إلى ضواحي مدينة طنجة، أحد المهمشين الذي كان يعمل حارسا لمقهى مهجور في إحدى أقصى نقط شاطئ «مرقالة» على البحر المتوسط، ولم يكن القيم على حراسة ذلك القفر المعزول عن صخب المدينة العارمة، سوى العربي العياشي، الذي قادته معرفته ببولز وتعدد لقاءاتهما إلى إصدار رواية «حياة مليئة بالثقوب»، التي يسترجع فيها العياشي، من خلال لغة بولز الإنجليزية، سيرة حياته الخاصة، وتجربته المريرة التي قضى جزءا غير يسير منها في العديد من السجون المغربية، قبل أن يستقر به المطاف وحيدا وفي منأى عن كل المشاكل التي تجلبها له احتكاكاته اليومية بفصيلة الكائن البشري.

وبعد الانتشار الكبير الذي قدر لهذا العمل، لا سيما بالدول الأنجلوساكسونية، وفي ظروف أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها غامضة ومليئة بدورها بالثقوب والالتباسات (على حد عنوان روايته)، سينتقل العياشي، أو إدريس أبو حامد الشرادي وهو إسم شهرته، للعيش بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث سيطوي بذلك أول اسم من بين تلك الأسماء التي اختارها بولز لأن تكون حبل سرته الجديد، الذي سيربطه مجددا بأصحاب دور النشر في الولايات المتحدة الأمريكية وأنجلترا، ممن استهوتهم، في حينه، تلك الكتابات التي لم تكن تعدم ذلك النوع من النزوع الغرائبي المجنون الذي ميز خيال حكي «رواة طنجة».

وحسب التسلسل الذي جاء به المؤلف، ستقع الصدف هذه المرة على اسم آخر هو محمد الحجام، الذي اشتهر فيما بعد داخل الأوساط الأدبية والتشكيلية العالمية باسم محمد المرابط. ولم يكن محمد المرابط بدوره، يملك من متع حياة طنجة سوى تلك السحنة الوسيمة والعضلات البارزة، وعدد غير يسير من الدروس التي علمتها إياه حياة الأزقة الخلفية المعتمة ومعاشرة المهمشين من ذوي الميولات المجابهة، الذين أنتجتهم آلة الشوارع والفوضى والعضلات الفائضة عن لزوم الاستعمالات السوية في

ولم يكن محمد المرابط بدوره، يملك من متع حياة طنجة سوى تلك السحنة الوسيمة والعضلات البارزة، وعدد غير يسير من الدروس التي علمتها إياه حياة الأزقة الخلفية المعتمة ومعاشرة المهمشين من ذوي الميولات المجابهة

الحياة اليومية. هذا الواقع الطاحن أهَّل المرابط، على عكس كثير من أترابه، لأن يكون ذا ذكاء حادّ وذاكرة محلقة في سماوات الخيال الذي لا تحده حقيقة الأرض الحارقة.

سيتعرف بولز، «بحسه الميركانتيلي» على محمد المرابط، عن طريق زوجته الكاتبة جين آور، التي سبق لها أن تعرفت على محمد المرابط، في أحد اللقاءات التي كانت تحضرها ببيت أحد الأمريكيين المقيمين بطنجة، لمداراة حاجز الجليد الذي أخذ يباعد بينها وبين زوجها. وبعدما خبر طاقته الحكائية الخارقة التي يدخرها لتبديد وحدته ولتسلية الآخرين، وبعد عودته من هجرة استغرقت ثلاث سنوات (ما بين 1959 و1961)، قضاها المرابط بالولايات المتحدة الأمريكية رفقة عائلة أمريكية كان يسهر على خدمتها، «سيبادر بولز إلى دعوته للتعاون معه ويعمل كلّ ما في وسعه لاستدراجه إلى خوض تجربة التأليف المشترك، على غرار تجربته السابقة مع العياشي، الذي كان المرابط على معرفة سابقة به».

وسوف يكون من ثمرات هذا «التعاون» الإبداعي ظهور العديد من القصص والروايات الموروث منها والمرتجل، « التي بدأت تتتالى تباعا على إيقاع هدير آلة التسجيل العجيبة،

التي مكنه منها بولز لهذا الغرض، ونفثات دخان الكيف»، الأمر الذي كان يعني لبولز أنه «قد عثر أخيرا على ضالته التي بدت أشبه ما تكون بهوميروس معاصر».

وقد بقي الوضع على هذه الحالة، إلى أن بدأت بعض بوادر الفتور والتذبذب تلقي بظلالها على هذه العلاقة التي جمعت بين الرجلين، الأمر الذي كان يعني للمرابط أن «سيده» (كان بولز قد شغّل المرابط قيما على خدمته المنزلية) قد تخلى عنه ليرتبط باسم آخر لنفس المهمة ولنفس الغرض.

وحسب الأستاذ بحرواي، فإن الاسم الجديد الذي «سيتعاقد» معه بولز لإتمام حلقة رواته، سوف لن يكون إلا الكاتب العالمي محمد شكري. ذلك أن العلاقة بين شكري وبولز كانت قد بدأت في نهاية الستينات، «عندما قدمه الكاتب والمترجم الأمريكي إدوار روديتي إلى بولز ببيته». وعلى الرغم من أن بداية التعاون بين الرجلين في مجال الكتابة والترجمة لم تعرف أية صعوبة في بدايتها، إذ كللت بترجمة العديد من قصص شكري إلى اللغة الإنجليزية إلى جانب كتابه الشهير «من أجل الخبز وحده» في سنة 1973، قبل أن يتحول إلي «الخبز الحافي» باللغة الفرنسية وبعدها إلى اللغة العربية» إلا أن حرص شكري، وهو العارف بأبجديات القراءة والكتابة على عكس سابقيه، على إبداء ملاحظاته وآرائه في كل كبيرة وصغيرة، بل والاعتراض على جملة من الأشياء الأخرى التي لم تكن تروقه، سيجعل حبل الود ينشد بين الرجلين ، إلى أن أنهى شكري هذا التوتر بإعلان طلاق تعاونه مع بولز في سنة 1996، حين أصدر كتابه المعنون ب «بولز وعزلة طنجة»، الذي اعتبر، حين إصداره، ترسيما للقطيعة بين الرجلين، وإسدالا للستار الذي رفعه بولز، في بداية الخمسينات من القرن الماضي، للكشف عن تجربة أراد لها أن تكون الحبل الظاهر الذي يشده إلى عالمه الماضي.

وقبل أن يسدل بدوره ستار الحكي، يورد الأستاذ بحراوي هامشا لا يقل أهمية عن كل ما سبق، ويتعلق الأمر بترجمته لنماذج قصصية من كتابات هؤلاء الرواة، وبخاصة العياشي والمرابط، مادام شكري قد واصل، بمجهوده الخاص وباعتماده على ذكائه الخارق، نحت اسمه بكثير من الجاذبية الحكائية والجمالية اللغوية المبهرة.

وبهذا الفصل، الذي لا يقل متعة، يكون كتاب «حلقة رواة طنجة»، للأستاذ الباحث حسن بحراوي، قد فتح بابا آخر أمام عموم الدارسين والباحثين، سواء في المغرب أم في

وقبل أن يسدل بدوره ستار الحكي، يورد الأستاذ بحراوي هامشا لا يقل أهمية عن كل ما سبق، ويتعلق الأمر بترجمته لنماذج قصصية من كتابات هؤلاء الرواة، وبخاصة العياشي والمرابط، مادام شكري قد واصل، بمجهوده الخاص وباعتماده على ذكائه الخارق، نحت اسمه بكثير من الجاذبية الحكائية والجمالية اللغوية المبهرة.

العالم العربي، لأشكال أخرى من الكتابة، شاءت لها حساسيات فترة معينة من تاريخ أدبنا الحديث أن تبقى حبيسة لغات أخرى أجنبية وبخاصة اللغة الانجليزية، أشكال قلما جربتها أقلامنا الإبداعية.

وتبقى الإشارة هنا، إلى أن الإحاطة بهذه التجربة والتعريف بأصحابها، كما رصدها الكتاب، لم تخلُ من انتقائية مقصودة من المؤلف، وذلك بالنظر إلى عدم التركيز، بما فيه الكفاية على كل من عبد السلام بولعيش وأحمد اليعقوبي، هذا الأخير الذي يعتبر صاحب الفضل على باقي زملائه من رواة طنجة في الحكي، على اعتبار أنه كان السبب المباشر الذي دفع بولز، فضلا عن التدوين، إلى الاهتمام بما يجود به خيالهم الجامح إلى قتل الوقت وتبديد الرتابة ومداراة قلة اليد.

ويرجع السبب في عدم إدراج الكاتب لهذين الاسمين إلى كون بولز لم يفطن، في حالة أحمد اليعقوبي تحديداً، إلى ضرورة تسجيل ما كان ينطق به، على الرغم من أهميته في تلك البدايات المبكرة التي جمعت بين الرجلين من جهة، ولسطحية ما كان يرويه عبد السلام بولعيش وعدم أهميته، مقارنة مع ثراء ما كان يحكيه كل من العياشي أو المرابط وإدهاشه، أو ما كان يكتبه شكري، فيما بعد، من جهة أخرى. إلا أن هذا الأمر لم يمنع الكاتب من التذكير بذلك المؤلَّف الذي حاول بولز أن يجمع فيه نماذج من قصص كل هؤلاء، والذي كان قد أصدره باللغة الإنجليزية في بداية السبعينيات تحت عنوان «خمس عيون».

هذه، إذن، بعض الإشارات المختزلة، التي حرصنا على أن ندرجها بمثابة حكاية تؤشر على ما حصل لبولز في اكتشاف «حلقة رواة طنجة»، وهي الحكاية التي يأتي على سردها الأستاذ بحراوي بتفصيل شيق، كما عودنا على ذلك في مختلف كتاباته النوعية الذكية، الأمر الذي يمنح للكتاب متعة مضاعفة.

هذه، إذن، بعض الإشارات المختزلة، التي حرصنا على أن ندرجها بمثابة حكاية تؤشر على ما حصل لبولز في اكتشاف «حلقة رواة طنجة»، وهي الحكاية التي يأتي على سردها الأستاذ بحراوي بتفصيل شيق، كما عودنا على ذلك في مختلف كتاباته النوعية الذكية، الأمر الذي يمنح للكتاب متعة مضاعفة.

حسن يوسفي



الملحون في المسرح المغربي من التمسرح إلى المسرحة

الملحون والتمسرح :

مما لا شك فيه أن المسرح المغربي يعد أحد أبرز مظاهر الممارسة الأدبية والفنية عندنا التي أفادت كثيرا من فن الملحون، ذلك أن تفاعل المسرحيين المغاربة مع تراثهم الشفوي والمكتوب سرعان ما فتح أعينهم على ذخيرة الملحون بكل ما تحتويه من روائع وجدوا أغلبها أقرب إلى روح المسرح وعوالمه.

في هذا السياق، تندرج الأعمال الدرامية لعبد السلام الشرايبي الذي حول قصائد مثل «الحراز» للمكي القرشي وغيرها من «الحراريز» الأخرى، و«فاطمة» و«الدار» لسيدي قدور العلمي، إلى نصوص مسرحية قام بإخراج بعضها الطيب الصديقي، كما قدمت البعض الآخر «فرقة الوفاء المراكشية». وإذا كانت هذه الأعمال تحسب على الريبرتوار المسرحي المغربي للسبعينات والثمانينات، فإن المسرح المغربي ما فتئ يعود بين الفينة والأخرى إلى الملحون كما هو الشأن مثلا عند عبد المجيد فنيش الذي عمل في الآونة الأخيرة على العودة إلى بعض القصائد المعروفة ب «الخصام»، ونقلها إلى المسرح تحت عنوان «خصام الباهيات»، بالإضافة إلى عمله الأخير المعنون ب «كوكتيل شهرزاد».

مما لا شك فيه أن المسرح المغربي يعد أحد أبرز مظاهر الممارسة الأدبية والفنية عندنا التي أفادت كثيرا من فن الملحون، ذلك أن تفاعل المسرحيين المغاربة مع تراثهم الشفوي والمكتوب سرعان ما فتح أعينهم على ذخيرة الملحون بكل ما تحتويه من روائع وجدوا أغلبها أقرب إلى روح المسرح وعوالمه.

وإذا كانت العودة إلى الملحون تجد ما يبررها في ضوء الاختيارات الثقافية لمسرح مغربي يحاول تثبيت جذوره في التربة المحلية من خلال التفاعل وربط الجسور مع تراثه، فإن ما تم التغاضي عنه، ربما، هو المبررات الجمالية لهذا التوجه نحو الملحون، لاسيما وأننا نعرف أن هذا الفن هو عبارة عن قصائد شعرية كتبت من أجل أن تنشد، وبالتالي فرهانها الأساسي هو الغناء والطرب أكثر من أي شيء آخر. فما الذي يسوغ جماليا نقل قصائد الملحون إلى مسرحيات؟

هل هو تمثيل مبكر من لدن المسرحيين المغاربة للمبدإ القائل إن «بإمكاننا مسرحة كل شيء» (أنطوان فيتز)، أم بالأحرى استجابة لحس فني استطاع أن يكشف عن التمسرح الساكن في القصيدة قبل أن تتحول إلى مسرحية؟

كيفما كان التفسير الذي يمكن أن نقدمه لهذه الظاهرة، فإنه لا يمكن أن يصب في نهاية الأمر سوى فيما أشار إليه المرحوم الأستاذ محمد الفاسي في معلمته الشهيرة عن الملحون عندما أدرج مجموعة من أنواع القصائد في ما أسماه ب «النوع المسرحي».

ففي الباب الثاني، في القسم الأول من الجزء الأول من «معلمة الملحون» والذي عنونه ب «موضوعات الملحون» يقول - بعد أن يستعرض أنواعا مختلفة مما نظم فيه شعراء الملحون كالشعر الغنائي والغراميات والخمريات والهجاء والرثاء وغيره - «وزيادة على هذه الألوان التي توجد في الأدب العربي الفصيح، فقد امتاز شعراء الملحون بطرق مواضيع إما لا توجد مطلقا في الشعر العربي القديم، أو لأن الإنتاج فيها كان ضئيلا وضعيفا. من ذلك، النوع المسرحي الذي مع الأسف لم يلهموا إخراجه في شكل تمثيلي حقيقي، وإنما بقي في طوره الموسيقي المحض، وإن كنت أرى أنهم اقتبسوا هذه المحاورات والمواقف المسرحية التي نجدها في القصائد التي نظمت في هذا النوع من الألعاب التي كانت تجري بفاس وبمراكش أيام عيد الأضحى، وتسمى الفراجة أو بالشيخ، حيث تعرض روايات هزلية يقوم بتمثيلها أشخاص معروفون بإتقان أدوار خاصة. وهذا النوع الأدبي يسمى عندهم ترجمة»(1).

قبل استعراض مختلف القصائد التي تندرج في هذا النوع المسرحي المعروف ب «التراجم»، لابد أن نتأمل هذا القول الذي حشد فيه الأستاذ محمد الفاسي مجموعة من الإشكالات الأدبية والفنية والتاريخية والثقافية المرتبطة بهذه القضية.

فالإشارةإلى أن الملحون طرق مواضيع لاتوجد مطلقا في الشعر العربي القديم، وعلى رأسها المسرح، يمكنه أن يفتح أفقا آخر للباحثين في الأصول السوسيوثقافية لفن المسرح داخل التراث الأدبي المغربي، وذلك من زاوية اعتبار الملحون خزانا خصبا للتمسرح. إلا أن استدراك الأستاذ محمد الفاسي الذي أكد فيه أن شعراء الملحون رغم إبداعهم للنوع المسرحي، إلا أنهم «لم يلهموا إخراجه في شكل تمثيلي حقيقي، وإنما بقي في طوره الموسيقي المحض» ربما يرسم الحدود الفنية

فقد امتاز شعراء الملحون بطرق مواضيع إما لا توجد مطلقا في الشعر العربي القديم، أو لأن الإنتاج فيها كان ضئيلا وضعيفا. من ذلك، النوع المسرحي الذي مع الأسف لم يلهموا إخراجه في شكل تمثيلي حقيقي، وإنما بقي في طوره الموسيقي المحض

لتأمل هذا النوع من التمسرح، الذي يمكن اعتباره تمسرحا مسموعا وليس مرئيا، أو بعبارة أخرى تمسرحا غنائيا وليس تمسرحا تمثيليا[2].

ولعل صعوبة الحسم في هذا التمييز هي التي تفسر، إلى حد ما، الإشكال المصطلحي الذي واجهه البعض في تسمية هذا النوع من قصائد الملحون، كما هو الشأن لدى الأستاذ عبد الله شقرون عندما يقول «وفي ضمن الأغراض التي يتناولها شعر الملحون نشير بصدد موضوع «التمثيل» إلى «الحراز» على أساس أن هذا الغرض نموذج حي من نماذج التمثيل الشعري أو الزجل التمثيلي»[3].

على كل حال مهما كانت التسمية التي يمكن إطلاقها على هذا النوع من القصائد، فإن الأهم هو الإجماع الحاصل بخصوص احتوائها على إمكانات التمسرح التي شجعت المسرحيين على إخراجها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إن صح التعبير، من خلال أعمال درامية مثيرة.

لكن على الرغم من تأكيد الأستاذ محمد الفاسي على هيمنة الطابع الموسيقي المحض على هذا النوع من التمسرح، إلا أنه يشير إلى الخلفية الثقافية التي انبنى عليها هذا التمسرح والمتمثلة في اقتباسه من الفرجات

على كل حال مهما كانت التسمية التي يمكن إطلاقها على هذا النوع من القصائد، فإن الأهم هو الإجماع الحاصل بخصوص احتوائها على إمكانات التمسرح التي شجعت المسرحيين على إخراجها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إن صح التعبير، من خلال أعمال درامية مثيرة.

الشعبية التي كانت تعرفها بعض المدن المغربية العتيقة كفاس ومراكش. وهو بهذا يفتح أمامنا أفقا آخر لتأمل قصائد الملحون ذات الطابع المسرحي في ضوء دراسات الفرجة.

ولعل ما يشجع أكثر على هذا التوجه هو وجود هذه الخلفية الفرجوية، إن صح القول، بوصفها معطى إبداعياً حتى لدى شعراء الملحون أنفسهم. ففي بعض قصائد «الخصام» نجد الشاعر نفسه يقدم حكايته على أساس كونها «فرجة وفراجة»، نذكر من ذلك مثلا قصيدة «خصومة جوج عيالات العجوز والشابة» للشاعر الحاج ابراهيم ولد الموشوم التي اعتبرها محمد الفاسي من «روائع الملحون» وأدخلها في الجزء المخصص لذلك من معلمته «وحربتها :

فرجة وفراجة في المهيفات مناين يتعايروا وتوقع العداوة

بالسم ينتفوا بعضهم كيف نتّف الديك»[4]

علاوة على هذا فقصائد «الحراز» نفسها تختم بإشارات من الشاعر تؤكد على أن حكاياتها متخيلة، وأن الهدف منها هو الفرجة. ففي «حراز عويشة» يقول الشاعر : «ماشفت عويشة ولا ادابزْت مع حراز» وبالتالي فهذه

الحكاية ما هي «غير فراجا وشجيبة». وفي «حراز راضيا» يؤكد الشاعر «لني ما ارجحت بحراز، ألا مشيت له افصيفا»، وأن حكايته إن هي إلا «حيلا وشطارا فالكلام وفرحا لصحاب الغرام».

إن الإطار الملائم إذن لفهم «الحراريز» وتأويل حكاياتها هو المتخيل الذي يعتبر هنا سندا أساسيا لنوع من الفرجة، يمكن أن نسميها هنا «فرجة الفكر Spectacle de l'esprit» ما دامت وقائعها وحركات شخوصها تجري في ذهن قارئ الملحون والمستمع لمنشديه، ولا تجري فوق خشبة مسرح حقيقية.

ولعل مايثير أكثر في هذه الفرجات الذهنية هو كونها ترتاد بالسامع والقارئ عوالم بعيدة عن الواقع أو بالأحرى عوالم عجائبية. فإدراج القوى الخارقة المشخصة في بعض الرموز ك «الخاتم والطاس والقطيب» في «حراز عويشة»، وامتلاك القدرة على المسخ (métamorphose) المتمثل في تحويل الحراز إلى قرد، علاوة على استحضار العفريت الذي يسهم في تحقيق الأوامر الخارقة، كل هذا يسهم في إضفاء الطابع العجائبي على الفرجات التي تتضمنها قصائد الملحون.

وسواء نظرنا إلى قصائد الملحون المسرحية في ضوء نظرية التمسرح،

إن الإطار الملائم إذن لفهم «الحراريز» وتأويل حكاياتها هو المتخيل الذي يعتبر هنا سندا أساسيا لنوع من الفرجة، يمكن أن نسميها هنا «فرجة الفكر Spectacle de l'esprit » ما دامت وقائعها وحركات شخوصها تجري في ذهن قارئ الملحون والمستمع لمنشديه، ولا تجري فوق خشبة مسرح حقيقية.

أم نظرية الفرجة، فإننا سنكشف أن الأفق المسرحي الذي تعلن عنه هذه القصائد خصب ومتنوع، وذلك انسجاما مع تنوع المواضيع المطروقة. ولعل هذا ما يشرحه محمد الفاسي قائلا : «والمواضيع التي يطرقونها متنوعة، لكن أكثرها هو ما يسمى «الحراز» حيث يصورون شخصا يحب امرأة ويحاول الاتصال بها، فيأتي في صور مختلفة ليحصل على ثقة بعلها الذي يمنعها ويحرزها، لذلك يسمى الحراز، فيصده ولا يترك له مجالا حتى يوفق إلى المجيء في صورة ينخدع فيها الحراز، فيتوصل العاشق إلى مرغوبه.

ومنه أيضا القصائد التي تسمى «الضيف» وهي تصور محبوبا يأتي عند محبه متنكرا في صورة من الصور، ويطلب «ضيف الله»، وتقع بينهما محاورات ثم ينكشف له أنه حبيبه جاء عنده في غفلة من الرقباء. ومنها القصائد المسماة «القاضي»، حيث يصور الشاعر أنه يحاكم محبوبه عند القاضي، ويقدم حجج محبته وغرامه حتى يقضي له الحاكم بأنه محق في دعواه. وتارة يكون موضوع القصائد في هذا النوع المسرحي مفاخرة ما بين أشخاص كالعرْبية والمدينية، أي البدوية والحضرية، أو كالأمَة والحرة، أو كالعجوز والشابة، وهكذا، أو بين أشياء كأزهار ونحوها. والقصائد في هذا المعنى تدعى (خصاما)»[5].

وعلاوة على هذه القصائد المعروفة ب «التراجم» والتي تندرج ضمنها «الحراريز» وكذا «الضيف» و «القاضي» و«الخصام»، يضيف الأستاذ عبد الله شقرون إلى هذا النوع المسرحي غرضا آخر قائلا : «ومن ألوان هذا التمثيل في شعر الملحون غرض أصيل قد يطلق عليه «التراسل» أو «المراسلة». فزيادة على القصائد الشعبية التي عرفت باسم «الورشان» - نوع من الحمام البري، والمقصود به الحمام الزاجل الذي يحمل الرسائل- هناك قصائد تمثيلية يكلف فيها الشاعر مرسولا أو مبعوثا عنه بتبليغ رسالة أو القيام بأداء مهمة توسط، ولعل قصيدة «يامنة» التي صاغها الشاعر المصمودي بمثابة نوع تجديدي أدخله على الملحون في وقته (...) تعتبر أو يمكن اعتبارها خير نموذج للاستدلال به على هذا اللون»[6].

عندما نتأمل إذن القصائد التي تندرج ضمن كل هذه الأغراض المذكورة، نلاحظ أنها تنطوي - بالفعل - على مجموعة من العناصر الأساسية التي يقوم عليها المسرح. فحكاياتها تتضمن، على الأقل، شخصيتين أو ثلاثا يتحكم في علاقاتها صراع درامي محوره العشق أو الخصام أو غيرهما. ويلعب التنكر أو التقنع دورا أساسيا فيها، ولا سيما في قصائد «الحراز» و«الضيف»، ناهيك عن الحوار الذي تتعدد أشكاله وتتنوع بتنوع الحالات التي يعالجها شعراء الملحون في نظمهم.

كل هذه المقومات المسرحية التي تنطوي عليها قصائد الملحون استأثرت باهتمام المسرحيين المغاربة، مما جعلهم يتخذون من التمسرح الثاوي فيها منطلقا لمسرحتها (théâtralisation)[7].

في هذا السياق ينخرط العمل الذي قام به عبد السلام الشرايبي في مسرحية «الحراز» التي أخرجها الطيب الصديقي. فقد انطلق الشرايبي من قصائد «حراز عويشة» للمكي بن القرشي، و«حراز الدامي» لمولاي علي البغدادي، و«حراز راضيا» لامحمد المغاري، بالإضافة إلى قصائد أخرى مثل «فاطمة» لينجز عملا مسرحيا توليفيا وتركيبيا سنحاول من خلال قراءته إبراز الإجراءات الإبداعية التي لجأ إليها الشرايبي لتقديم نموذج رائع ل «مسرحة الملحون» في مسرحنا المغربي.

> في هذا السياق ينخرط العمل الذي قام به عبد السلام الشرايبي في مسرحية «الحراز» التي أخرجها الطيب الصديقي. فقد انطلق الشرايبي من قصائد «حراز عويشة» للمكي بن القرشي، و«حراز الدامي» لمولاي علي البغدادي، و«حراز راضيا»

مسرحة الملحون : نموذج "الحراز" :

واضح إذن أن المقومات المسرحية التي تنطوي عليها قصائد «الحراز» قد شكلت دعامة قوية لاتجاه مسرحي مغربي من مثل عبد السلام

الشرايبي نحو مسرحتها في نص مسرحي عنونه ب «الحراز».

إلا أن المعروف أن المسرحة ليست عملية آلية تكتفي بنقل عوالم القصيدة بحرفيتها إلى الخشبة، وإنما هي إجراء مركب يقتضي من صاحبه الإلمام بقواعد الصنعة المسرحية، وتتمثل هذه القواعد في معرفة الأنواع الدرامية وطبيعة تركيبها ونوعية شخوصها، هذا علاوة على ما تفرضه طبيعة الكتابة المسرحية من إلمام بكيفية بناء الحكايات وتجسيدها في حوارات وإشارات مسرحية، وتنظيم فضاءاتها وترتيب متوالياتها حسب ما تقتضيه الخلفية الدراماتورجية التي تنطلق منها المسرحية.

من ثم يبدو أن إلقاء الضوء على طبيعة العمل الإبداعي الذي قام به الشرايبي في مسرحته للحراز، يقتضي، على الأقل، الوقوف عند ثلاثة إجراءات مسرحية أساسية ينصب كل واحد منها على جانب هام من جوانب المسرحية، وهي :

- الإجراء السردي، وفيه نتأمل المحكي الذي قامت عليه مسرحية «الحراز»، ونقف على طبيعة شخوصها.

- الإجراء الدراماتورجي، ونبرز من خلاله نوعية المتواليات التي تتحكم في تمفصل النص، كما نقف على دور الفضاء والزمن فيه.

- الإجراء النوعي (générique) ونتعرف من خلاله على طبيعة النوع الدرامي الذي صاغ فيه الكاتب مسرحيته لنتوقف على مدى ملاءمته لنوعية الموضوع الممسرح، أي الحراز.

يلاحظ قارئ مسرحية «الحراز» أنها تحكي قصة عشق بين محمود وعويشة اللذين حال بينهما الحراز، الرجل صاحب المال الذي تعلق قلبه أيضا بعويشة، فأخذها إلى قصره، وحرص على ألا يراها أحد غيره، مما جعل محمود يعمل، بمساعدة أصدقائه على الوصول إليها عن طريق الحيلة والتقنع، وذلك بتقمص صفات وأدوار اجتماعية ودينية تسمح له بمخادعة الحراز، إلى أن تحقق له ما أراده في نهاية المسرحية.

فالمسرحية، إذن، من هذه الزاوية، اتخذت من قصة العشق الواردة في «حراريز» الملحون الإطار أو البنية العامة لمحكيها. لكننا نعلم أن هذه القصائد لا تشير إلى أسماء العشاق أو من يقف إلى جانبهم، بقدر ما تشير فقط إلى اسم المعشوقة وحرازها، وبهما تتميز كل قصيدة عن الأخرى، بما في ذلك «حراز عويشة» أو «حراز راضيا» أو «حراز الدامي». لكن في المسرحية نلاحظ أن قصة العشق بين محمود وعويشة دخلت فيها أطراف أخرى، علاوة على الحراز، هي الشخوص التي أدرجها المؤلف

فالمسرحية، إذن، من هذه الزاوية، اتخذت من قصة العشق الواردة في «حراريز» الملحون الإطار أو البنية العامة لمحكيها. لكننا نعلم أن هذه القصائد لا تشير إلى أسماء العشاق أو من يقف إلى جانبهم، بقدر ما تشير فقط إلى اسم المعشوقة وحرازها

في الحكاية من منطلقين مختلفين ومتكاملين في آن واحد : أولهما منطلق التقليد المسرحي الذي يستحضر بعض الأدوار المعروفة كالسيد والخدام أو التابع، ومن خلاله نجد أن للحراز خادمين يحرسان باب قصره، كما أن لعويشة وصيفة زعفخىمزإ هي فاطمة. وثانيهما منطلق البناء الدرامي الذي يستلزم خلق التوتر والتناقض بين مجموعتين : محمود وأصدقاؤه عبد الله، العربي والتهامي، بالإضافة إلى عثمان عم عويشة، من جهة، ثم الحراز وخدمه محروق وزحروق، من جهة أخرى.

ولإضفاء نوع من الدينامية والإضافة التي تقتضيها عملية المسرحة، بما هي عملية توليفية وتركيبية، عمل الشرايبي على إدماج بعض الحكايات الصغرى أو الجزئية، أي ما يعرف ب Péripéties ، وصهرها داخل حكاية العشق الكبرى بين محمود وعويشة، ويتعلق الأمر بقصة عشق أخرى بين عبد الله وفاطمة التي استثمرت فيها المسرحية قصيدة «فاطمة»، بالإضافة إلى قضية الإرث التي يعد عثمان عم عويشة بطلها الرئيسي، وكذا الصراع الودي بين الحارسين زحروق ومحروق.

لكن الملاحظ أن هذه الحكايات الصغرى أدمجت بكيفية حاذقة في



لقد حرص الشرايبي على بلورة الإطار الدراماتورجي المناسب لمحكي العشق الذي تقوم عليه مسرحيته المستوحاة من «حراريز» الملحون، ويتمثل في الدراماتورجيا الدرامية .لذا فهو يقدم لنا حكاية متسلسلة

بنية المسرحية، بحيث جعلها المؤلف منسجمة مع طبيعة الصراع الدرامي فيها. وعليه، فإن التمفصلات الأساسية لقصة العشق في مسرحية «الحراز» أصبحت هي تحولات محمود وانخراطه في أدوار وصفات مقنعة من أجل الظفر بمعشوقته التي يحول بينه وبينها الحراز.

وعندما نتتبع المسرحية من البداية إلى النهاية، نجد أن محمود جاء عند الحراز في الصفات التالية : القاضي، ولد بويا رحال، الشيخة، الكناوي، وهي نفسها الصفات الواردة في «حراز عويشة» مما يعني أن الشرايبي اتخذ من الحكاية المتضمنة في هذه القصيدة أساسا لبنينة محكي مسرحيته. وداخل هذه البنية الكبرى تندرج محكيات صغرى تصب كلها في اتجاه واحد هو التقنع وركوب الحيل، إما من أجل الظفر بمعشوق (حالة عبد الله مثلا) أو بالمال والإرث (حالة عثمان)، أو بالحظوة (حالة زحروق ومحروق).

لقد حرص الشرايبي على بلورة الإطار الدراماتورجي المناسب لمحكي العشق الذي تقوم عليه مسرحيته المستوحاة من «حراريز» الملحون، ويتمثل في الدراماتورجيا الدرامية (dramaturgie dramatique)[8]. لذا فهو يقدم لنا حكاية متسلسلة لها بداية ونهاية. تبدأ ببحث محمود عن

محبوبته عويشة، وتنتهي بالوصول إليها، والظفر بها، بعد المرور من مراحل التقنع واستعمال الحيل لتحقيق ذلك. مما يعني أننا إزاء حبكة (intrigue) مسرحية واضحة المعالم.

وما دامت هذه الخلفية الدراماتورجية الكلاسيكية هي المتحكمة في محكي المسرحية، فقد حرص الشرايبي على تقديمها وبنينتها وفق ما يمليه التقليد المسرحي من حيث تقطيع النص إلى متواليات كبرى هي الفصول. والملاحظ أن الشرايبي جعلها في خمسة فصول انسجاما مع حرصه على المواضعات المسرحية.

ولعل ما يؤكد هذا الحرص أكثر، إلى جانب ترسيخ وحدة الحدث في المسرحية، هوالعمل على تثبيت مواصفات المكان في فضاء واحد هو قصر الحراز، وتنويع الأحداث بين داخل هذا القصر وخارجه، بين النهار والليل في إطار مسترسل. مما يجعلنا نفهم أن المؤلف حريص على احترام الوحدات الثلاث في كتابته لهذه المسرحية انسجاما مع اختياره الدراماتورجي الأرسطي.

وما دامت الأجواء السائدة في «حراريز» الملحون هي أجواء الحيل والتقنع، فقد كان طبيعيا أن يختار المؤلف النوع الدرامي الملائم لمسرحتها، وتحويلها بالتالي من

فإذا نظرنا إلى مسرحية «الحراز» في ضوء هذه المكونات التي تقوم عليها الكوميديا الموسيقية، سنجد أنها تنطوي ـ فعلا ـ على تركيبة درامية بسيطة هي بمثابة علاقة بين معشوقين يحول بينهما حائل هو الحراز. علاوة على هذا، فالنص مليء بالحيل المسرحية وانقلاب الأدوار بواسطة التقنع

مجالها الغنائي المحض الذي تعرف فيه باسم «التراجم»[9]، نحو المجال الدرامي الذي يبدو أنسب لاستيعاب غنائيتها من جهة، وتركيبتها الحكائية من جهة أخرى. وعليه قدم الشرايبي مسرحية «الحراز» باعتبارها «كوميديا غنائية أو موسيقية Comédie musicale [10]؛ وهذا النوع المعروف عبارة عن «ملهاة خفيفة، ذات تركيبة درامية بسيطة، يمازجها غناء وموسيقى ورقص ومناظر بذخية وحيل مسرحية»[11].

فإذا نظرنا إلى مسرحية «الحراز» في ضوء هذه المكونات التي تقوم عليها الكوميديا الموسيقية، سنجد أنها تنطوي ـ فعلا ـ على تركيبة درامية بسيطة هي بمثابة علاقة بين معشوقين يحول بينهما حائل هو الحراز. علاوة على هذا، فالنص مليء بالحيل المسرحية وانقلاب الأدوار بواسطة التقنع، دون أن ننسى بطبيعة الحال الحضور القوي للرقص كالجذبة والرقصة الكناوية وغيرها، والغناء بما فيه العيطة والحوزي والدقة المراكشية وسرابات الملحون (سرابة اللايم في الفصل الرابع من المسرحية) ومقاطع من القصائد التي أدمجها المؤلف في حوارات المسرحية ك «فاطمة» وغيرها.

ويبدو أن الشرايبي قد وفق في اختيار النوع الدرامي الملائم

لمسرحة قصائد ملحونية من هذا النوع، أولا من حيث احترامه لقواعد النوع الذي هو الكوميديا الموسيقية ثم من حيث قدرته على تحويل وإعادة صياغة تركيبة القصائد إلى تركيبة درامية كوميدية قابلة لاحتواء أجواء السخرية والتقنع والحيل والغناء والرقص واستيعابها. لذا يمكننا أن نعتبر مسرحية «الحراز» لعبد السلام الشرايبي من أخصب التجارب التي خاض فيها المسرح المغربي غمار مسرحة الملحون، والتي عرف فيها أحد أقطابه كيف يخرج التمسرح الكامن في بعض قصائده المعروفة ب «التراجم» ليصبح تمسرحا ظاهرا يتوسل بلغات المسرح وأدواته المختلفة وعوالمه المقنعة.

وفي الأخير،لابد أن نشير إلى أن تجربة كهاته، بالإضافة إلى قيمتها الجمالية المتمثلة في تطعيم المتخيل المسرحي بزخم تراث الملحون وروائعه، تنطوي على قيمة إنسانية وثقافية عميقة لأنها تخاطب الوجدان المغربي، وتؤثث الذاكرة الوطنية بقيم مستمدة من روح مغربية أصيلة تعشق الجميل، وتكره الحقد والنفاق، وهي الروح التي تغنى بها شعراء الملحون في روائعهم الخالدة، والتي ما أحوجنا إليها اليوم.

يمكننا أن نعتبر مسرحية «الحراز» لعبد السلام الشرايبي من أخصب التجارب التي خاض فيها المسرح المغربي غمار مسرحة الملحون، والتي عرف فيها أحد أقطابه كيف يخرج التمسرح الكامن في بعض قصائده المعروفة ب «التراجم»

الهوامش :

1 ـ محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول ـ مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ـ شعبان 1406 ـ أبريل 1986 ـ ص 37 - 38.

2 ـ إن تأمل مجموعة من الظواهر والممارسات والخطابات في ضوء «نظرية التمسرح Théâtralité» يعد من بين الإسهامات الجديدة في الدراسات المسرحية المعاصرة. ومن بين الذين استفادوا منها المستشرق جاك بيرك في دراسة مستفزة له تحت عنوان «القرآن والتمسرح» أشار فيها إلى وجود تمسرح مسموع في القرآن من خلال تواتر ظاهرة «الالتفات» في خطابه. انظر هذه الدراسة في :

J. Duvignaud - La scène, Le monde, sans relâche-Coordination charles Illouz et laurand Vidan-Maison des cultures du monde 2000.

3 ـ عبد الله شقرون ـ نظرات في شعر الملحون ـ منشورات الملتقى ـ مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الثانية 2001 ـ ص. 36.

4 ـ محمد الفاسي ـ معلمة الملحون ـ الجزء الثالث ـ «روائع الملحون» ص. 123.

5 ـ محمد الفاسي ـ معلمة الملحون : القسم الأول من الجزء الأول ـ ص 38.

6 ـ عبد الله شقرون ـ نظرات في شعر الملحون ـ ص 39 -40.

7 ـ هناك فرق بين التمسرح والمسرحة. فالتمسرح هو كل ما يعبر عن الخصوصية المسرحية، سواء في النص أم العرض المسرحيين. ويمكنه أن يوجد خارج إطار المسرح في خطابات وممارسات ومواقف غير مسرحية بالضرورة. والمسرحة هي نقل نص ما إلى المسرح وصياغته في قالب مسرحي كتابة وإخراجا.

8 ـ يتم التمييز في تاريخ المسرح بين الدراماتورجيا الدرامية (dramaturgie dramatique) التي تنسب إلى أرسطو، والتي تحكمها مبادئ كالحبكة والتماهي، وتعتمد على الفصول والمشاهد، وبين الدراماتورجيا الملحمية (dramaturgie épique) التي تستند على مبادئ من قبيل القطيعة والتغريب، وتعتمد اللوحات.

9 ـ يقول محمد الفاسي عن «الترجمة» بمثابة نوع من أنواع الملحون : «يطلق هذا اللفظ على قصائد تحكي واقعة فكأنها قصة، وتكون عادة هزلية، ومن التراجم، مثلا، القصائد المسماة «الحراز»، وقصائد «الخصام» ونحوها، انظر «معلمة الملحون» القسم الأول من الجزء الأول، ص. 76.

10 ـ عبد السلام الشرايبي ـ الحراز ـ دار الستوكي للنشر، فبراير 1981 ـ في الغلاف الأخير من هذه الطبعة، يتم توصيف المسرحية ب : "Comédie chantée"

11 ـ إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار المعارف القاهرة، 1985 ـ ص 261.



أمبرتو إيكو

من وظائف الأدب ×

ترجمة عبد الرحيم حُزَل

تحكي الأسطورة، التي تداولَها الناس، وإن لم يُتَثَبَّتْ من صدْقها، أن ستالين سأل [البابا]، ذات يوم : «أيها البابا، كم عدد الفِرق العسكرية؟». وتأكَّد من الأحداث التالية أن الفرق العسكرية تكون ذاتَ أهميةٍ في بعض الأحيان، بيد أن الأهمية ليست كلها معقودةً عليها. إذ توجد سلطٌ غير ماديةٍ، لايمكن تقييمها بالوزن، وتكون [مع ذلك] وازنةً، إذا صح التعبير.

فنحن محاطون بسُلطٍ غير ماديةٍ، لاتقتصر على ما ندعوه قيماً روحيةً ؛ من قبيل العقيدة الدينية. فمن السلط المادية سلطة الجذور المربَّعة، التي ظل قانونها قائماً على مر القرون، وعمّر أكثر مما عمَّرت مراسيم ستالين، وأكثر مما عمَّرت مراسيم البابا. ومن ضمن هذه السلط أذكر، كذلك، سلطةَ التقليد الأدبي ؛ وأريد به جماعَ النصوص التي لم تنتجْها البشرية لغاياتٍ ذريعيةٍ (كالغايات المنشودة من كتابة السِّجلات، وتدوين القوانين والقواعد العلمية، وتسجيل محاضر الجلسات [في المحاكم]، أو تقديم مواقيت القطارات)، وإنما أنتجت البشرية هذه النصوصَ لذاتها، وحباً فيها - وترانا نقرؤها طلباً للمتعة، ونشداناً للسمو الفكري، وطمعاً في زيادة المعرفة وتوسيع المدارك، بَلْهَ قد نقبل على قراءتها لانبغي منها غيرَ تزجية الوقت، لايحملنا أحدٌ على قراءتها (إلا ما دخل منها في الفروض المدرسية).

ومن ضمن هذه السلط أذكر، كذلك، سلطةَ التقليد الأدبي ؛ وأريد به جماعَ النصوص التي لم تنتجْها البشرية لغاياتٍ ذريعيةٍ (كالغايات المنشودة من كتابة السِّجلات، وتدوين القوانين والقواعد العلمية، وتسجيل محاضر الجلسات [في المحاكم]، أو تقديم مواقيت القطارات)، وإنما أنتجت البشرية هذه النصوصَ لذاتِها

وربَّ قائلٍ إن الأشياء الأدبيةَ ليستْ بالأشياء غير المادية بإطلاقٍ ؛ إذْ أنها تُجسَّد في ناقلاتٍ تُتَّخذ، عموماً، من الورَق. بيد أن هذه الأشياء الأدبية

x وردت هذه الدراسة في العدد 392 من مجلة Magazine Llittéraire ، نونبر 2000. صص. 58-62. وقد بدا لنا من اللازم تزويد هذه الترجمة العربية ببعض الهوامش أدرجناها في نهاية الترجمة، توضيحاً لكثير من الأمور التي كانت ستظل بدونها، نهباً للغموض علما بأن الموضوع بين معقوفين [ ] في المتن هو من إضافتنا توخيا للدقة.

كانت، في الماضي، تتناقل بأصوات الرواة والحكواتيين، أو تُدوَّن على الحجارة. وها إننا قد صرنا نتجادل، اليوم، في مستقبل الكتب الإلكترونية، التي ستتيح لنا أن نقرأ مجموعات الأقوال المأثورة عن شخص من الأشخاص، مثلما نقرأ "الكوميديا الإلهية"، على شاشةٍ من بلّورات سائلة. وبودّي أن أنبّه، منذ الآن، إلى أنني لاأنوي إبداءَ موقفي من قضية "الكتاب الإلكتروني"، تلك القضيةِ الشائكة. فأنا، بطبيعة الحال، من أولئك الذين يفضّلون قراءةَ الرواية، أو القصيدة، مدوَّنةً في حزمةٍ من الورق، فأظل أستذكر شكل ذلك الورق، وصفحاتِه مثنّاةَ الزوايا. لكني سمعت من يتحدث عن جيل من هواة المعلوميات، ممن لم يسبق لهم أن قرأوا كتاباً [واحداً] طيلة حياتهم، قد صار في مقدورهم، على أيامنا هذه، بفضل الكتب الإلكترونية، أن يرتادوا رواية كرواية «ضون كيخوطي»، ويستمتعوا بها. وسوف يكون في ذلك فائدةٌ جمةٌ لأذهانهم، وخسارةٌ فادحةٌ لأبصارهم. ولو قيّض للأجيال المقبلة أن تقيم علاقةً جيّدةً (نفسيةً وجسميةً) بالكتاب الإلكتروني، فسوف لايبدّل ذلك من سلطة «ضون كيخوطي».

فما هي وظيفة هذا الشيء غير المادي المسمّى أدباً؟ حسبنا أن نجيب، كما أسلفت القولَ، إنه شيءٌ يُستهلَك لذاتِه، وبالتالي فهو لايليق لشيء. بيد أن رؤيةً بهذا التجرُّد إلى المتعة الأدبية من شأنها أن تنحط بالأدب، فتجعله كرياضة المشي، أو كلعبة الكلمات المتقاطعة - وهما الاثنتان تُستعملان لغرض معيَّن؛ فالغاية من الأولى الصحة الجسمانية، ومن الثانية التكوين المعجمي. وأمّا ما أنوي الحديثَ فيه اليومَ، فهي سلسلةٌ من الوظائف التي يقوم بها الأدب في حياتنا الفردية، وفي الحياة المجتمعية على حد سواء.

الأدب يُخضِع اللسانَ لتمرين دائم

فالأدب يُوقِع هذا التمرينَ الدائم على اللسان، باعتبار اللسان، في المقام الأول، تراثاً جماعياً. فاللسان، في جوهره، يسير على سجيتِه؛ ليس في مقدور أي مرسومٍ أن ينزل عليه من علٍ؛ لا من السياسة، ولا من الأكاديمية، فيوقفَ سيرَه، أو يجعله ينحرف إلى مواقف يُزعَم لها الأفضلية.

إن اللسان يسير حيثما شاء. لكنه يَعتبر في مسيره بما يقترح الأدب عليه. فلو لم يوجد دانتي، لما وُجِد لسانٌ إيطالي موحَّدٌ. فقد تصدى دانتي، في كتابه "الفصاحة العامية" بالتشريح والتقويض لمختلف اللهجات الإيطالية، ثم قفّى على ذلك باقتراح تكوين لسان جديد دارجٍ يجتمع عليه

فالأدب يُوقع هذا التمرينَ الدائم على اللسان، باعتبار اللسان، في المقام الأول، تراثاً جماعياً. فاللسان، في جوهره، يسير على سجيتِه؛ ليس في مقدور أي مرسومٍ أن ينزل عليه من علٍ

سائر الإيطاليين. وقد ارتاب الناس في نجاح هذا العمل، وما رأوا فيه إلا تعبيراً عن زهو وخيلاء يتملكان صاحبَه. لكن أفلح دانتي في تحقيق هذا الطموح في كتابه «الكوميديا الإلهية». وإذا كان اللسان الدارج الذي جاء به دانتي قد تطلَّب عدةَ قرون ليصير اللسان الذي يتكلمه سائر الإيطاليين، فقد تحقق له هذا المراد، لأن جماعة الناس المؤمنين بالأدب قد واظبت على الاستيحاء من هذا النموذج. ولو لم يُقيَّض لهذا النموذج أن يرى النور، فربما لم يكن ليُكتبَ، بأي حالٍ، لفكرة الوحدة السياسية [الإيطالية]، كذلك، أن تخرج إلى الوجود.

والأدب إذ يسهم في تكوين اللسان، يخلق هويةً وينشئ جماعةً. وقد ضربنا لهما مثيلاً بصنيع دانتي، ولنحاولْ أن نفكّر في ما كان سيصير إليه أمر الحضارة الإغريقية من دون هوميروس، وكيف كان سيكون أمر الهوية الألمانية من دون الترجمة التي وضعها [مارثن] لوثر لـ «التوراة»، وإلاَّ كان سيؤول أمر اللسان الروسي من دون [ألكسندر سيركيفيتش] بوشكين، وإلاَّ كان سيؤل أمر الحضارة الهندية من دون قصائدها التأسيسية؟

بيد أن الممارسة الأدبية توقِع ذلك التمرين، كذلك، على لساننا الفردي. فما أكثر الناس الذين أصبحوا

والأدب إذ يسهم في تكوين اللسان، يخلق هويةً وينشئ جماعةً. وقد ضربنا لهما مثيلاً بصنيع دانتي، ولنحاولْ أن نفكّر في ما كان سيصير إليه أمر الحضارة الإغريقية من دون هوميروس، وكيف كان سيكون أمر الهوية الألمانية من دون الترجمة التي وضعها [مارثن] لوثر لـ «التوراة»

يتذمرون، في الوقت الحاضر، من ظهور لغة برقية جديدة في البريد الإلكتروني، والنصوص التي صار في الإمكان كتابتها بالهاتف المحمول، والتي وصلت إلى حد صار معه في الإمكان كتابة عبارة "أُحبك" بالحرف الأول من كلمة. لكن لاينبغي أن يغيب عن بالنا أن هؤلاء الشبان الذين يرسلون الرسائلَ بهذا الاختزال الجديد، هم أنفسهم - أو جزءٌ منهم - الذين يتجولون في تلك الكاتدرائيات الجديدة التي أنشئت للكتب؛ أقصد المكتباتِ ذاتَ المخازن الكبرى. ولئن اقتصروا على تصفُّح الكتب، دون شرائها، فحسبهم أنهم، بذلك التجوال، يتَّصلون بأساليب أدبية مهذبة، غاية في الإتقان، لم يُكتب لآبائهم، ولا كُتبَ يقيناً، لأجدادهم، أن يتفرجوا عليها.

قراءة الأعمال الأدبية وحرية في التأويل

شاعتْ في عصرنا هذا، بدعةٌ خطيرةٌ؛ مفادها أننا لسنا أحراراً في التعامل مع الأعمال الأدبية بحسب ما نشاء، أو قراءتها بكل ما تزيِّن لنا نزواتنا وميولاتنا وما لانستطيع التحكم فيه من رغباتنا وأهوائنا. وهذا ليس بالأمر الصحيح. فالأعمال الأدبية تدعونا إلى أن نركب الحرية في التأويل، لأنها تأتينا بخطاب تتنوَّع مستويات قراءته، وتضعنا في مواجهة التباس اللغة، وفي خضم

التباس الحياة. لكن يلزمنا للتقدّم في هذه اللعبة، التي تقضي بأن يقرأ كل جيل من الأجيال الأعمالَ الأدبية قراءةً مختلفةً، أن نحرص شديد الحرص، على احترام ما أسميتُه، في موضعٍ آخر، بمقصد النص.

فنحن يلوح لنا، من جهةٍ، أن العالم كتابٌ "مغلقٌ" لايسمح بغير قراءةٍ واحدةٍ، لأن ثمة قانوناً يحكم الجاذبية الأرضية، سواءٌ أكان قانوناً باطلاً، أم قانوناً عادلاً. ويبدو لنا عالم الكتاب، من جهةٍ أخرى، أشبهَ بعالم مفتوح.

لكن لنحاولْ أن نتبصَّر عملاً من الأعمال السردية، ولنعقدْ مقابلةً بين الأقوال التي يمكن أن نقولها في شأن هذا العمل، والأقوال التي نطلقها في شأن العالم. فأما العالم، فنحن نقول، [من ضمن ما نقول] في شأنه إن قوانين الجاذبية التي أعلنها نيوتن قوانين كونيةٌ فيه، أو نقول إن من الثابت أن ناپوليون مات في سانت هيلين في 5 ماي 1821. ومع ذلك، فإذا كنا نتحلى بذهن متفتح، فسنكون على استعدادٍ، دائماً، لإعادة النظر في اقتناعاتنا ؛ كيَومِ يطلِق العلْمُ تركيبةً مختلفةً عن تلك القوانين الكبرى التي تحكم الكون، أو كيومْ يقع مؤرخٌ من المؤرخين على وثائق غميسةٍ تثبت أن ناپوليون قُتِل على متن سفينة بوناپارتية، كان يسعى بها إلى الهرب. وعلى العكس من ذلك، فإن أقوالاً من

إن النصوص الأدبية تأتينا بأقوال لايعود في مقدورنا أن نفنّدها أو نجرّحها، بأي حال من الأحوال. وتذكر لنا هذه النصوص، بمطلقية السلطة، ما ينبغي أن نأخذه فيها مأخذ التسليم، فلايجوز لنا أن نركب إليه ما يعنّ لنا من مراكب التأويل.

قبيل «كان شيرلوك هولمز أعزبَ»، و«ذات القبعة الحمراء التهمها الذئب، لكن خلّصها الصياد»، و«آنا كارينينا تقتل نفسَها»، تبقى أقوالاً ثابتةً إلى الأبد، ليس في مستطاع أحدٍ أن يفنّدها. وإنك لتجد من الناس من ينكر عن المسيح أن يكون ابنَ الله، وتجد فئةً أخرى تنكر وجودَه التاريخي، وطائفةً ثالثةً تؤكد أنه السبيل، والحقيقة والحياة، وتجد جماعةً رابعةً تؤمن بمجيء المخلّص، لايساورها فيه ريبٌ. وترى الناس، على اختلاف آرائهم [ومعتقداتهم]، يحترمون هذه الأقوال، ولاينالونها بالتسفيه. لكن سوف لاتجد من ينظر بعين الاحترام إلى المرء يَجزم بأن هاملت تزوج أوفيليا[1]. أو يؤكّد أن السوپرمان ليس هو كلارك كانط[2].

إن النصوص الأدبية تأتينا بأقوال لايعود في مقدورنا أن نفنّدها أو نجرّحها، بأي حال من الأحوال. وتذكر لنا هذه النصوص، بمطلقية السلطة، ما ينبغي أن نأخذه فيها مأخذ التسليم، فلايجوز لنا أن نركب إليه ما يعنّ لنا من مراكب التأويل. وليس الشأن كذلك، في ما نطالع من أمور العالم.

يُقال لنا، في نهاية الفصل الخامس والثلاثين من رواية [بليز پاسكال] «الأحمر والأسود» إن [بطلها] جوليان سوريل يتوجه إلى الكنيسة،

ويطلق النار على السيدة دي رينال. فإذا لاحظ ستاندال ارتعادَ ذراعَ سوريل اليمنى، عاد يخبرنا أن سوريل أطلق طلقةً أولى، فأخطأ ضحيتَه، ثم أتبعها بطلقة ثانية، تهاوتْ لها السيدة أرضاً. ولْنتخيَّل الآن، أحد قراء هذه الرواية جاء يؤكّد لنا أن الذراع المرتجفة وضياعَ الطلقة الأولى في الفراغ تدلان على أن جوليان سوريل لم يأت إلى الكنيسة بنيَّة القتل، وإنما جاءها تدفعه رغبةٌ انفعالية غير واضحة في ذهنه. وفي وسعنا أن نقابل هذا التأويل بتأويلٍ آخر؛ كأن نفترض أن جوليان كان ينوي، منذ البداية، أن يقتل [تلك السيدة]، إلا أنه كان جباناً رعديداً. والنص يجيز التأويلين اثنيهما.

ثم لنفترضْ أن قارئاً آخر من قراء هذه الرواية جاء يتساءل عن المآل الذي تكون صارت إليه الرصاصة الأولى؟ وإنه لسؤالٌ ذو أهمية عند هواة ستاندال. وعلى المنوال نفسه، قد يُتفق لبعض هواة [دجيمس] دجويْس أن يتوجَّهوا إلى مدينة دوبلان للبحث عن الصيدلية التي اشترى منها بلوم [3]صابونةً صغيرةً على هيئة ليمونةٍ (ولا ضير في إرضاء هؤلاء الرحالة، فنخبرهم بإن هذه الصيدليةَ، الموجودة فعلاً، قد شرعتْ من جديدٍ، في صنع ذلك النوع من الصابون)، مثلما يمكننا أن نتخيَّل هؤلاء المعجبين بستاندال وهم يطوفون هذا العالم، لاكتشاف كنيسة ڤيريير، حتى إذا اهتدوا إليها، شرعوا يستكشفون كل عمودٍ من أعمدتِها، بحثاً عن أثر تلك الرصاصة. إنه مشهدٌ من مشاهد الولع بالكتَّاب، آية في المتعة. لكن لنفترض الآن، أن ناقداً يحرص على أن ينشئ تأويلَه الكاملَ لهذه الرواية على مصير تلك الرصاصة الضائعة. وهذا أمرٌ ليس ببعيد الحدوث في الوقت الذي نعيشه، حتى لقد وجدنا من بنَى قراءَته برمتها لـ [قصة إدكار ألان] پو السمَّاة «الرسالة المسروقة»[4]، على وضْعَة الرسالة من المدخنة. لكن إذا كان پو قد بيَّن، صراحةً، مناسبةَ الموضع الذي وضِعت فيه الرسالة، فإن ستاندال لم يكترث لتلك الرصاصة الأولى، وهو، بالتالي، لايدخلها في جملة الجواهر التخيُّلية. ولو بقينا أوفياء لنص ستاندال، لَلزمنا أن نقرَّ بأن هذه الرصاصة قد ضاعت نهائياً، فلايكون السعي إلى معرفة المكان الذي استقرت فيه بالأمر المهم من الناحية السردية. وفي المقابل، فإن عدم تصريح رواية «أرمانس»[5] بشيء عن احتمال أن تكون الشخصية المركزية فيها مصابة بالعجز[6]، يدفع القارئ إلى الإتيان بافتراضاتٍ هذيانية، عساه أن يستكمل بها ما لم تصرِّحْ به القصة. ولاتدلنا "جملةٌ من قبيل «أجابت التعيسة» في رواية «المخطوبان» عن مبلغ الإثم الذي

لكن إذا كان پو قد بيَّن، صراحةً، مناسبةَ الموضع الذي وضِعت فيه الرسالة، فإن ستاندال لم يكترث لتلك الرصاصة الأولى، وهو، بالتالي، لايدخلها في جملة الجواهر التخيُّلية.

ارتكبتْه كيرترود مع إيجيدو، لكن الافتراضات الكئيبة التي ينساق إليها القارئ تشكل جزءاً من سحر هذه الصفحة الموسومة بإيجاز وحياء شديدين.

ونقرأ في مستهل رواية "الفرسان الثلاثة" أن أرطانان [6] وصل إلى [مدينة] مونج، على صهوة فرس، في الرابعة عشر من العمر، في يوم الإثنين الأول من شهر أبريل عام 1625. ولو تقصينا ذلك التاريخ في برنامج حاسوبي جيِّد، لأمكننا أن نهتدي، في الحال، إلى أن ذلك الإثنين كان يوافق 7 أبريل. وهذا إفراطٌ في التدقيق في أمور تافهة، لاأهمية لها في خضم الإطلاقية التي تميز كتابة ما دوما. فهل يجوز لنا أن نتمسَّك بهذا المعطى في تأويلنا لهذه الرواية؟ أزعم أن لا. لأن الصفحات الموالية من تلك الرواية لاتولي أية أهميةٍ لهذا الأمر. بل إن مجرى الرواية لايولي من أهميةٍ لكون ذلك الأمر قد حدث في شهر أبريل (ولنتذكَّرْ أن پورتوس[7] كان يرتدي معطفاً مخملياً قرمزياً طويلاً، لايليق بالفصل الذي هو فيه - بحيث سيكون على الفارس أن يتصنع الإصابةَ بالزكام، لكي لايُظهر أن حمّالته الفاخرة ليست مطرزة إلا من جهة المقدمة).

ورب قائلٍ إن ما ذكرنا هنا، يُعدُّ من البديهيات. بيد أن هذه البديهيات (التي كثيراً ما تُنسى) تفيدنا أن عالم الأدب يجيز أقوالاً ليس في الإمكان الشك فيها، وهو، بالتالي، يعطينا نموذجاً، متخيلاً بقدر التخيل الذي تريدونه له، للحقيقة. وهذه الحقيقة الأدبية تنعكس على ما ندعوه حقائقَ تأويلية. ذلك بأن من يزعم لنا أن أرطانان كانت تحركه رغبةٌ جنسية مثلية نحو پاثوس، وإن الرجل انْقاد إلى الشر بفعل عقدة أوديبية قهّارة، وإن متديّنة مونزا، كما قد يزعم بعض رجال السياسة اليوم، أفسدتْها الشيوعية، أو إن پانورج[9] يفعل ما يفعل بدافع الحقد على الرأسمالية الناشئة، يمكننا أن نردَّ على من يأتي بهذه الزعوم، بأنه من المستحيل أن نقع في النص الذي يريده بكلامه على أي تأكيدٍ، أو أي إيحاءٍ، أو أي تلميح يسمح لنا بالرضوخ إلى هذه الانحرافات التأويلية. فعالم الأدب يُقدِرنا على القيام باختبارات للتحقق من أن القارئ يدرك الواقعَ، أو يدرك أن ما هو فيه لايعدو أن يكون هلوساتٍ تملك عليه نفسَه.

هذه البديهيات (التي كثيراً ما تُنسى) تفيدنا أن عالم الأدب يجيز أقوالاً ليس في الإمكان الشك فيها، وهو، بالتالي، يعطينا نموذجاً، متخيلاً بقدر التخيل الذي تريدونه له، للحقيقة. وهذه الحقيقة الأدبية تنعكس على ما ندعوه حقائقَ تأويلية.

الشخوص تهاجر

يمكننا أن نأتي بتأكيداتٍ حقيقية في شأن الشخوص الأدبية، لأن ما يحدث لها يكون مسجلاً في النص. والنص هو كالمقطوعة الموسيقية. فالثابت أن آنا كارينينا تموت منتحرةً، والثابت، كذلك، أن [السمفونية]

الخامسة لبيتهوڤن قد وضِعت على «دو» أصغر (وليست من «فا» أكبر، على غرار السمفونية السادسة)، وتبتدئ بـ «صول، صول، صول، مي بيمول». لكن يحدث لبعض الشخوص الأدبية - وليس لها جميعها - أن تخرج من النص الذي كان فيه منشؤها، لتهاجر إلى منطقةٍ من الكون يكون من العسير جداً تحديدها.

إن هجرات النص إلى نص آخر (من خلال الاقتباسات المختلفة في جوهرها ؛ كأن تكون هجراتٍ من الكتاب إلى الفيلم، أو إلى الباليه، أو من الحكي الشفاهي إلى الكتاب) تحدث، كذلك، في شخوص الأسطورة، وشخوص السرد «اللائكي»، وعوليس [10]، وجاسون [11]، وأرثور [12]، وپارزيفال [13]، وأليس [14]، وپينوكيو [15]، وأرطانان. لكن عندما نتحدَّث عن شخوص من هذا القبيل، هل ترانا نحيل بحديثنا إلى توليفة بعينها؟ ولنمثِّلْ لما نقول بـ"ذات القبعة الحمراء الصغيرة". فالتوليفتان الأكثر شهرةً ؛ وأعني بهما توليفةَ [شارل] پيرو وتوليفة الأخوين كريم، تختلفان في ما بينهما أيما اختلافٍ. ففي التوليفة الأولى، يلتهم الذئب الصبيةَ، فتكون تلك نهايةَ القصة. وهي نهايةٌ توحي بأفكار أخلاقية قاسية عن مخاطر التهور. وأما في التوليفة الثانية، فيأتي الصياد، ويقتل الذئب، ويعيد الصبية

لكن يحدث لبعض الشخوص الأدبية - وليس لها جميعها - أن تخرج من النص الذي كان فيه منشؤها، لتهاجر إلى منطقةٍ من الكون يكون من العسير جداً تحديدها. إن هجرات النص إلى نص آخر تحدث، كذلك، في شخوص الأسطورة،

والجدة إلى الحياة. وتكون هذه النهاية السعيدة نهايةَ للقصة.

ولنتصوَّر الآن، أماً تحكي هذه الخرافةَ لأطفالها، فتقف بها عند لحظة التهام الذئب لذات القبعة الحمراء الصغيرة. فحينئذٍ، سيحتج الأطفال على الأم، مطالبينها بالقصة "الحقيقية" ؛ تلك القصة التي تعود فيها ذات القبعة الحمراء الصغيرة إلى الحياة. ولن يجدي الأم فتيلاً أن تتعلَّل بكونها فقيهةً صارمةً في أمر النصوص وطرائق انتقالها. فالأطفال يعرفون قصةً "حقيقيةً" تُبعث فيها ذات القبعة الحمراء الصغيرة حقاً، وهي قصةٌ أقرب إلى رواية الأخوين كريم منها إلى رواية پيرو. إلا أن هذه القصة لاتتطابق مع رواية الأخوين كريم، لاستغنائها عن مجموعةٍ من الشؤون غير ذات الأهمية - عدا أنها شؤونٌ يختلف بشأنها پيرو والأخوان كريم ؛ من قبيل نوع الهدايا التي تحملها ذات القبعة الحمراء الصغيرة إلى جدتها، والتي يكون الأطفال على كبير استعداد للتساهل بشأنها، لأنها تتعلق بفرد أشد ما يكون غموضاً، وتقلباً بتقلب التقاليد، وتوزعاً بين عدة توليفات، أكثرها شفاهيةٌ.

وبذا، تصير ذات القبعة الحمراء الصغيرة، ويصير أرطنان، ويصير عوليس، وتصير السيدة بوڤاري [16]

أفراداً يحيون خارج توليفاتهم الأصلية، حتى لتجد من الناس من لم يتفق لهم أبداً، أن قرأوا التوليفة الأصلية، فلايتورعون عن الإتيان بتأكيدات حقيقية بشأنهم. فأنا قد علمت، حتى من قبل أن أقرأ مسرحية «أوديب ملكاً»[17] ، أن أوديب يتزوج جوكست[18]. وبرغم ما يطبع هذه التوليفات من تقلّب، فليس من المتعذّر التحقق منها. فالذي يقول إن السيدة بوڤاري تتصالح مع شارل بوڤاري[19]، وتعيش سعيدةً معه، سيلقى الرفضَ من كل ذي عقل سليم، وكأننا بهؤلاء قد اتفقوا بشأن شخصية إيما.

فأين يقيم هؤلاء الأفراد المتقلبون؟ إن ذلك يتوقف على مقاس أنطولوجيتنا، فهي إذا كانت تحتضن، كذلك، الجذور المربعةَ، واللسان الأترروي[20] ، وتصوّرين عن الثالوث المقدس، التصور الروماني الذي كان (على الأقل، إلى الأمس القريب) يجعل الروح القدس يفيض عن الأب والابن، والتصوّر البيزنطي الذي يجعل الروح القدس يفيض عن الأب وحده. بيد أن هذه المنطقة ذات وضع شديد الغموض، وتحتضن كيانات مختلفة الأحجام، إذ أن بطريرك القسطنطنية (المستعد للاصطدام بالبابا في شأن القول بـ «الإبن»)، سيتفق مع البابا (أو ذلك، على الأقل، ما أؤمّل)، في القول إن شيرلوك هولمز كان يسكن حقاً، شارع باكر وول، وإن كلارك كانط هو السوپرمان نفسه.

لكن جاء في ما لا عدَّ له من الروايات والقصائد - أختلق أمثلةً بمحض الصدفة - أن أسدروبال يقتل كورين، أو يُشغف ثيوفراست حباً بثيودوليند، ومع ذلك، فلا تجد من يعتقد أن في الإمكان الإتيان بتأكيداتٍ حقيقية في شأن هؤلاء الشخوص، لأنهم شخوصٌ سيئو الحظ، أو سيئو الطباع، لم يهاجروا أبداً، فلم يدخلوا في تكوين الذاكرة الجمعية. فلماذا يكون في هذا العالم عدم زواج هاملت بأوفيليا أدخلَ في الحقيقة من زواج ثيوفراستي بثيودوليند؟ فما هو القسم من هذا العالم الذي يسكنه هاملت وأوفيليا، ولايسكنه التعيس ثيوكراست؟

إن شخوصاً من أمثال هاملت وآنا كارينينا قد صاروا، إذا صح التعبير، شخوصاً حقيقيين جمعياً، لأن الجماعة أفرغتْ عليهم، طِوال قرونٍ وأعوام، توظيفات عاطفيةً. فنحن نقوم بتوظيفات عاطفية فردية على ركامٍ من الاستيهامات، يمكننا أن ننشئها ونحن مفتَّحِي الأعين، أو أثناء ما نكون فيه من إغفاء.

إن شخوصاً من أمثال هاملت وآنا كارينينا قد صاروا، إذا صح التعبير، شخوصاً حقيقيين جمعياً، لأن الجماعة أفرغتْ عليهم، طِوال قرونٍ وأعوام، توظيفات عاطفيةً. فنحن نقوم بتوظيفات عاطفية فردية على ركامٍ من الاستيهامات، يمكننا أن ننشئها ونحن مفتَّحِي الأعين، أو أثناء ما نكون فيه من إغفاء. فيمكننا حقاً أن ننفعل بالتفكير في موت شخصية ممن نحب من الشخوص، أو نحس بانفعالات فيزيقية أثناء ما نكون نتخيل أنفسنا في اتصال شبقي وإياها. وعلى النحو

نفسه، يمكننا أن ننفعل، عبر عمليات تطابق أو إسقاط، للمصير الذي تصلّاه إيما بوڤاري. وقد يصل بنا الأمر، كما وصل ببعض الأجيال، إلى الانتحار متأثرين بالخيبات التي يُمنى بها ڤيرتر[21]، أو يلقاها جاكوب أورتيس[22]. لكن لو سألنا أحدٌ هل الشخصية التي نتخيّل موتها ماتت حقاً، فإن ردنا على سؤاله يكون بالنفي، فما هو إلا خيالنا الجامح يصوّر لنا موتها. وفي المقابل، فلو سألنا سائلٌ هل يكون ڤيرتر لم ينتحر حقاً، فإننا نجيبه بالنفي، ولايعود الخيال الذي نتحدث عنه، حينئذٍ، بالخاص، بل يكون واقعاً ثقافياً تتفق حوله جماعة القراء برمتها. بحيث نرمي بالجنون كل من يقدم على الانتحار لمجرد أنه تخيّل (مع معرفته بأن الأمر محض خيال) أن محبوبته قد ماتت. فيما نحاول أن نلتمس المبررات، بصورة من الصور، لشخص آخر يقدم على الانتحار (مع علمه بأنه إنما يبكي شخصية متخيلة) بسبب من انتحار ڤيرتر.

يلزمنا أن نجد فضاء من العالم الذي تعيش فيه هؤلاء الشخوص، وتحدّد سلوكاتنا، حتى لنتخذهم لنا نماذج في الحياة؛ حياتنا، وحياة الآخرين، ونفهم المقصود من قول القائل عن الشخص من الأشخاص إنه يحمل في نفسه عقدةَ أوديب، ونقول عن شخص آخر إن له شهية كاركانتية[23]، وعن شخص ثالث إنه يسلك سلوكاً ضون كيخوطياً، [نسبة إلى ضون كيخوطه، بطل قصة ميكويل دي سيربانطيس الحاملة للاسم نفسه] وعن شخص رابع إنه يغار غيرة عطيل بطل مسرحية أنشأها المؤلف في عام 1606]، وعن خامس إنه يشك شكاً هاملتياً، أو إنه يتصف بضون جوانية[24] لا سبيل إلى البُرء منها. وهذه أمورٌ لاتحدث في الأدب للشخوص وحدهم، وإنما تسري، كذلك، على المقامات، سريانها على الأشياء. فما الذي جعل تلك الحوريات الخالدة، والمطر الهاطل في ذلك اليوم، فوق بريست، والخامسة مساء[25]، تصير استعارات مستحوذةً على الناس، تعرِفهم، في كل لحظة وحين، من يكونون، ومن ليْسوه؟

إن هذه الكيانات الأدبية تعيش بيننا. وهي لم توجد منذ الأزل، على غرار (ربما) الجذور المربّعة، ومبرهنات فيثاغوراس، لكنها الآن، وقد خلقها الأدب، وغذّتها توظيفاتنا الانفعالية، صار لها وجودٌ، وصار لزاماً علينا أن نأخذها في الحسبان. ولْنقل، تحاشياً للنقاشات الوجودية والميتافيزيقية، إن هذه الشخوص توجد في صورة عادات ثقافية، واستعدادات اجتماعية. لكن رب قائلٍ إن الطابو الكوني المتمثل في زنى المحارم يُعتبَر، هو نفسه، عادةً ثقافية،

إن هذه الكيانات الأدبية تعيش بيننا. وهي لم توجد منذ الأزل، على غرار (ربما) الجذور المربّعة، ومبرهنات فيثاغوراس، لكنها الآن، وقد خلقها الأدب، وغذّتها توظيفاتنا الانفعالية، صار لها وجودٌ، وصار لزاماً علينا أن نأخذها في الحسبان. ولْنقل، تحاشياً للنقاشات الوجودية والميتافيزيقية، إن هذه الشخوص توجد في صورة عادات ثقافية، واستعدادات اجتماعية.

وفكرةً، واستعداداً. ومع ذلك، فقد كان لهذا الطابو من القوة ما استطاع به أن يحرّك مصائر المجتمعات البشرية.

محوّلات(26) مفتوحةٌ وقصصٌ متناهية

قد يقول اليومَ قائلٌ ، إن الشخوص الأدبية نفسَها توشك أن تصير متغيّرة، ومتقلّبة، وتوشك أن تفقد ثباتَها الذي كان يلزِمنا بالتسليم بما تصير إليه من المصائر. فقد دخلنا عهد النص المحوّل. والنص المحوّل الإلكتروني لايسمح بالسفر عبر كبّة نصية (سواء أكانت موسوعةً كاملة، أم مغنّاة من مغنّيات شكسبير)، من دون أن «يفضي» بالخبر الذي يحتويه بكامله، بإدخاله، مثل قضيب حبْك، في كبة من الصوف. بل إن النص اللاحقَ يولّد ممارسة كتابة مبتكرةٍ وحرة. وإنكم لواجدون، في الأنترنيت، برامج تتيح لكم أن تكتبوا قصصاً، كتابةً جماعية، بالاشتراك في سرودٍ ليس في الإمكان التغيير في مسارها، إلى ما لا نهاية. وإذا أمكن فعل ذلك بواسطة نص نكون نبتكره رفقة مجموعة من الأصدقاء المحتملين، فكيف لانفعله، كذلك، بواسطة نصوص أدبية موجودة، باقتنائنا برامج تسمح بتغيير القصص الكبرى التي تتملّكنا وتستحوذ علينا منذ زمن، ربما قدّر بآلاف السنين؟

ولتتصوروا لبرهةٍ من الوقت، أنكم تقرأون رواية «الحرب والسلم»(27) في شغفٍ، فتتساءلون هل سينتهي الأمر بنتاشا(28) إلى الاستسلام لغزل أناتولي، وهل سيموت ذلك الأمير الرائع أندريه(29) حقاً، وهل سيقوى بيير على رمي نابوليون بالرصاص؟ والآن يمكنكم أن تعيدوا كتابةَ هذه الرواية، بمنح أندريه حياةً طويلةً وسعيدة، وبأن تجعلوا بيير محرّراً لأوروبا، أو يمكنكم، جرياً على المنوال نفسه، أن تصلحوا ذات البين بين إيما بوڤاري وزوجها المسكين شارل، وتجعلوها تعيش أماً سعيدة ومطمئنة، ويمكنكم أن تقرّروا، كذلك، أن تدخل ذات القبعة الحمراء الصغيرة في الغابة، وتجعلوها تلتقي هناك پينوكيو، أو تقدّروا على الصبية أن تتعرّض للاختطاف من زوجة الأب، فتسخّرها، مستعيرةً لها اسم ساندريلا، للخدمة لدى سكارليت أوهارا(30) ، أو أن تجعلوها تلتقي، في الغابة، واهباً سحرياً، يُدعى ڤلاديمير يا. پروپ(31) ، فيهبها دمليجاً سحرياً، تكتشف، بفضله، فوق جزيرة عجيبة، الألفَ ؛ تلك النقطةَ التي نرى من خلالها العالمَ برمته، ونرى، في البعيد البعيد جداً، في ما وراء مرآة أليس، خورخي لويس بورخيس، وهو يذكّر فونيس الميموريوسو بوجوب إعادة رواية «آنا كارينينا» إلى مكتبة بابل.

هل في هذا الذي أسلفنا من سوءٍ؟ كلا، لأنه من الأمور التي طرقَها

قد يقول اليومَ قائلٌ ، إن الشخوص الأدبية نفسَها توشك أن تصير متغيّرة، ومتقلّبة، وتوشك أن تفقد ثباتَها الذي كان يلزِمنا بالتسليم بما تصير إليه من المصائر. فقد دخلنا عهد النص المحوّل

الأدب، كذلك، منذ قديم الزمان ؛ حتى من قبل حتى أن تظهر النصوص اللواحق ؛ كما في مشروع "الكتاب" لمالارميه[32]، والجثث الساحرة التي وظفها السورياليون، وملايير القصائد لـ [رايمون] كونو[33]. والكتب المتحركة للطليعة الثانية (...).

زعَم أحدهم أن الإفراط في اللعب بآليات النصوص المحوّلة، يجعلنا نتخلّص من شكلين من الضغط ؛ الخضوع لمغامرات قرّرها شخص آخر، والخضوع للانقسام الاجتماعي بين من يكتبون ومن يقرأون. يبدو لي هذا أمراً سخيفاً. إلا أنه من المؤكد أن اللعب الخلاّق بالنصوص المحوّلة، بالتغيير من القصص، والإسهام في ابتكار قصص أخرى، يمكن أن يكون نشاطاً أخاذاً، وتمريناً من المفيد مباشرته في المدرسة، وشكلاً جديداً في الكتابة (...) وأعتقد أنه سيكون من الحسن، ومن المفيد من الناحية التربوية أن نحاول إعادةَ تسجيل [معزوفات] شوپان على آلة المندولينة ؛ إن من شأن ذلك أن يشحذ الابتكارية الموسيقية، ويسعفنا على أن نفهم ما جعل رنّة البيان تكون شديدةَ الانسجام مع سونيتةٍ من سلم موسيقي شديد الانخفاض. إن من شأن الإمعان في اللصق أن يربي الذوقَ البصري، واكتشاف الأشكال، مع الحرص على تأليف جماعي لقطعة موسيقية لنتف

من المؤكد أن اللعب الخلاّق بالنصوص المحوّلة، بالتغيير من القصص، والإسهام في ابتكار قصص أخرى، يمكن أن يكون نشاطاً أخاذاً، وتمريناً من المفيد مباشرته في المدرسة، وشكلاً جديداً في الكتابة (...)

من «آنسات أڤينيون»[34] ، والقصة الأخيرة ؛ قصة پوكيمون. والحقيقة أن هذا أمرٌ زاوله كثيرٌ من الموسيقيين.

بيد أن هذه الألاعيب لاتغني عن وظيفة الأدب الحقيقية ؛ أريد بها الوظيفةَ التربوية التي لايمكن اختصارها في بثّ الأفكار الأخلاقية، لا فرق بين حسنِها وسيئها، ولا يمكن اختزالها في تهذيب الأذواق.

يعيد علينا يوري لوتمان في كتابه «الثقافة والانفجار» تلك النصيحةَ المأثورة عن تشيخوف، والقائلة إننا إذا رأينا في مطلع قصة من القصص أو مسرحية من المسرحيات، بندقيةً، فلا بد أن تُطلِقَ النارَ قبل نهاية تلك القصة، وقبل ختام تلك المسرحية. فلوتمان يقصد من هذا القول إن المشكلة الحقيقية ليست في أن نعرف هل ستطلق البندقية النار حقاً، بل إن عدم معرفتنا بذلك، أو بعدمه، هو الذي يمنح للعقدة دلالتَها. وقراءة قصة من القصص تعني كذلك، أن نكون نهباً لتوتر، أو انقباض. واكتشافنا في الأخير، أن البندقية قد أطلقت النار، أو لم تطلقها، أمر يتعالى بقيمته عن أن يكون مجرد خبر. فبموجبه يكتشف القارئ أن الأمور تسير في تطور دائم، على نحو من الأنحاء، من دون اعتبار لرغباته. ويتحتّم على القارئ أن يقبل بهذا الحرمان، ويحس، من خلاله، برعشة

القدر. فلو كان يمكن أن نقرر في شأن مصير الشخوص، لكان ذلك أشبه بالذهاب إلى مكتب وكالة للأسفار: «أين ستطلب الحوت؟ هل في السامو، أم في الألوتين؟ ومتى؟ وهل تريد أن تقتله بنفسك، أم ستترك هذا الأمر لكويكيك أن ينفذه؟». إن العبرة الحقيقية من رواية «موبي ديك»[35] (تكمن) في أن الحوت يمضي إلى حيث يشاء.

ولْتفكروا في الأوصاف والتصاوير التي صوَّر بها هوكو معركةَ واترلو في روايته «البؤساء»[36]. فهو على خلاف ستاندال، الذي يصف المعركة كما يراها [بطل روايته] فابريس[37]، الذي يكون في أتونها، ولايعي ما يجري من حوله، فإن هوكو يصف تلك المعركة كما يراها الإله، فهو يرى من أعلى: فهو يعرف أنه لو علِم نابوليون بوجود واد على الجانب الآخر من قمة هضبة مونتي كارلو (بيد أن مرشده لن يخبره بذلك)، لما تعرَّضت مدرعاته للانسحاق تحت أقدام الجيش الأنجليزي، ولو أن المرشد الصغير اقترح سلوك سبيل أخرى مختلفة، لما كان للجيش البروستي أن يصل في الوقت المناسب لحسم المعركة.

ويمكننا أن نعيد، بواسطة بنية نصية لاحقةٍ، كتابةَ معركة واترلو؛ فنجعل فرنسيي كروشي يصلون إلى

> **ذلك هو الفحوى الذي عليه مدار سائر القصص العظيمة. وقد تستبدل هذه القصص، عند الحاجة، اللهَ بالقدر، أو بالقوانين القاسية التي تتحكم في الحياة. إن وظيفة المحكيات «غير القابلة للتبديل فيها»، تتمثَّل، على وجه التحديد، في معاكسة رغبتِنا في تغيير القدر، فتجعلنا نلمس بأصابعنا استحالةَ تغييرَه.**

موقع ألمانيِّي بلوشير. وتوجد أساليب حربية تسعف على تحقيق هذا المرام. وإنه لأمرٌ ممتِعٌ. لكن الأهمية المأساوية لصفحات هوكو تكمن في أن الأمور تسير (في غير اعتبار لرغباتنا) كما يُراد لها. ومكمن جمال رواية "الحرب والسلم" في أن احتضار الأمير أندريه ينتهي بالموت، رغم أن ذلك يسوؤنا. إن الافتتان المؤلم الذي نجده في قراءة روائع المسرحيات المأساوية، مردُّه إلى أن أبطالَها وإن كانوا يقدرون على الإفلات من المصير الفظيع الذي يتهددهم، فإنهم لايفطنون، أكان ذلك منهم عن ضعفٍ أم عن عماءٍ، إلى الوجهة التي إليها انسياقهم، فما يكونون إلا مسرعين صوب الحفرة التي حفروها بأيديهم. وذلك هو عين ما يقول هوكو لنا، بعد أن يبيِّن لنا الفرص التي كان يمكن لنابوليون أن يغتنمها: «هل كان يمكن لنابوليون أن ينتصر في تلك المعركة؟ نجيب أن لا. ولماذا؟ أبسبب ويلنكتون؟ أم بسبب بلوشر؟ كلا. بل بسبب الله».

ذلك هو الفحوى الذي عليه مدار سائر القصص العظيمة. وقد تستبدل هذه القصص، عند الحاجة، اللهَ بالقدر، أو بالقوانين القاسية التي تتحكم في الحياة. إن وظيفة المحكيات «غير القابلة للتبديل فيها»، تتمثَّل، على وجه التحديد، في معاكسة رغبتِنا في تغيير القدر، فتجعلنا نلمس بأصابعنا استحالةَ

تغييرَه. وبذلك، تكون القصة التي تحكيها هذه المحكيات، مهما اختلفت ضروباً وأنواعاً، إنما تحكي، كذلك، قصتَنا. ولذلك ترانا نُقبِل على قراءتها، وترانا مَفْتونين بها محبين لها. فنحن في حاجةٍ إلى درسِها "الزجري" القاسي. إذ يمكن لسردية اللواحق النصية أن تعلمنا الحرية والخلْق. وتلك من الأمور المحمودة.

لكن ليس ذلك كلَّ ما نحتاج تعلُّمَه. فالمحكيات "المكتملة" تعلمنا كذلك، أن نموت.

وأعتقد أن تعليم المرء [معنى] القدر، وتعليمَه [معنى] الموت هما من وظائف الأدب الرئيسية. وربما كان للأدب وظائف أخرى عداها، لكن لاتحضرني سواهما في هذا المساء.

هوامش المترجم :

1 ـ والحال أن هاملت، في مسرحية شكسبير " هاملت"، لم يتزوج أوفيليا، بسبب عجزها عن فهم هاملت، وبحثه المجنون عن الحقيقة، لأنها لم يسبق لها، أبداً، أن سعت إلى البحث عن حقيقة نفسها، وهي المنشطرة بين شخصيتي الملاك والمرأة، فتنحدر إلى الجنون، ثم إلى الموت، الذي به تجمع شطري صورتها.

2 ـ والحال أن السوبرمان شخصية سينمائية، اشتهر بتشخيصها الممثل كلارك كانط.

3 ـ بلوم، واسمه الكامل «ليوبولد بلوم» بطل رواية "عوليس" التي كتبها الروائي الإيرلندي دجيمس دجويس. وقد صار بلوم يعرف، في العالم، باسم "السيد بلوم"، وهو يهودي من هنكارايا.

4- "الرسالة المسروقة" أكثر قصص إدكار ألان پو المفصحة عن معالم القصة البوليسية. وقد وظف فيها الاشتغال اللاّمتعذر على العقل للاستدلال المنطقي، فهو وحده القادر على إعادة بناء الوحدة انطلاقاً من معطيات شذرية متناثرة. قال خورخي لويس بورخيس عن هذه القصة : «قصة "الرسالة المسروقة" أقوم على برهان بيِّن جداً. إنها تحكي عن رسالة يسرقها أحد الوزراء، والشرطة تعلم أن الرسالة بحوزته، فتعمل على مباغتته مرتين في الشارع، ثم تفتش منزله. وتعمل الشرطة على تفتيش غرف الفندق غرفة فغرفة، مستعملة المجاهر والعدسات المكبرة. ثم تفتش الكتب التي تحويها المكتبة، كتاباً كتابا وتقلِّب في تجليداتها، وتبحث في آثار الغبار على الأرضية. وعندئذ يتدخل دوبان، قائلاً إن الشرطة ضلت طريقها، وإنها تفكر كالطفل، إذ تعتقد أن الأشياء يتم إخفاؤها بعيداً عن الأنظار، فيما الواقع على خلاف ذلك تماماً. ولذلك يقوم دوبان بزيارة إلى بيت ذلك السياسي - والذي هو أحد أصدقائه - فيلمح خلف مكتبه، وعلى مرأى من الجميع، ظرفاً ممزقاً، فيدرك أنها الرسالة التي دوخت الجميع بحثاً عنها». انظر :

Jorge Louis Borges, Borges oral, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 75-76

5 ـ "أرمانس" Armance رواية لستاندال، أصدرها عام 1827

6 ـ لعله العجز الجنسي، ذلك أن زوجها يتوفى عنها، فيورّثها كل ماله، شريطة أن تزوج في غضون الشهور العشرين بعد وفاته، فلاتتزوج، بل ترحل عبر البحر.

7 ـ أرطانان الشخصية الرئيسية في ثلاثية ألكسندر دوما الأب : "الفرسان الثلاثة"، و"بعد عشرين سنة"، و"ڤيكونت براجلون".

8 ـ پورتوس : شخصية في ثلاثية ألكسندر دوما الأب، يجسد القوة الكريمة، مثلما يجسد الغرور المفرط، وهو في مقابل شجاعة أرطانان، وحيلة أراميس، ونبل أثوس، يجسد صورة الإنسان البدائي، والعملاق الطيب، الذي يحيله طموحه الصريح إلى شخصية هزلية.

9 ـ پانورج : شخصية في رواية فرونسوا رابليه "كاركانتوا وپانتاكرويل". وهو شخصية يحتقر الجميع، ويعتدي على الجميع.

10 ـ عوليس : شخصية في الأساطير والآداب الإغريقية. وهو ملك إيطاكة، وابن لايرت، ومن الناس من يقول إنه الابن الطبيعي لسيزيف.

11 ـ جاسون : من شخوص الأساطير والآداب الإغريقية. هو ابن إيسون، ملك لولكوس.
12 ـ أرثور : أو الملك أرثور، شخصية تاريخية عاشت في أواخر القرن الخامس الميلادي، زمن الحروب الذي جمعت بين الأنجليز والساكسونيين.
13 ـ پارزيفال : بطل الرواية "حكاية كرال" التي كتبها كريثيان دي ثروا في نحو عام 1175.
14 ـ أليس : الأرجح أن كون المراد بها أليس بطلة قصة "أليس في بلاد العجائب" ورواية "عبر المرآة" اللتين كتبتهما لويس كارول.
15 ـ پينوكيو : الشخصية الرئيسية في رواية كارلو كولودي (1878) المسماة بالاسم نفسه.
16 ـ السيدة - أو إيما - بوڤاري : بطلة رواية كوستاڤ فلوبير، الحاملة للاسم نفسه.
17 ـ مسرحية لسوفوكل، كتبها في نحو 430 ق.م.
18 ـ جوكست : شخصية من شخصيات الأساطير والكتابات الإغريقية، هي أم أوديب، وزوجته، في ما بعد.
19 ـ شارل بوڤاري : شخصية في رواية فلوبير سالفة الذكر. يبدأ الخلاف بين الزوجين بفشل الزوج الطبيب في علاج أحد مرضاه. وبدلاً من أن تقف الزوجة إلى جانب زوجها، تسنده في هذه المحنة، تزداد ازوراراً عنه، إذ تعتبره رجلاً أرعن عديم الأهمية. وأما هو، فيستسلم لحظه، ولايكف يرى الحياة عذبة بجوارها. وتخوض إيما في علاقات غرامية فاشلة، تتردّى بها إلى الانتحار. ثم لايلبث شارل أن يلحق بها منتحراً، هو الآخر، بعد ثمانية أشهر.
20 ـ اللسان الأتروري : لسان لاتعرّف له قرابة واضحة بالألسن المعروفة. كان متداولاً عند الجهة من إيطاليا الموافقة، تقريباً، لما يعرّف، في الوقت الحالي، بالتوسكان.
21 ـ ڤيرتر : بطل رواية "آلام ڤيرتر" التي كتبها كوته عام 1774.
22 ـ جاكوب أورتيس : الشخصية المركزية في رواية إيجو فوسكلو السيرية "رسائل جاكوب أورتيس الأخيرة" (1802). وأورتيس هو مضاعف المؤلف، أكثر مما هو بطل تخيّلي.
23 ـ كاركانتية : نسبة إلى شخصية كاركاتيا، في رواية فرونسوا رابليه سالفة الذكر، وهي شخصية تعرّف بشراهتها في الأكل.
24 ـ نسبة إلى ضون جوان : شخصية أسطورية، من ابتكار العبقرية الإسپانية، وأحد أعظم الشخوص في الآداب العالمية، كان أول ظهوره في المسرحية الكوميدية التي أنشأها تيرسو دي مولينا، في عام 1630، وأسماها "مغوي إشبيلية".
25 ـ هذه مجموعة من الصور التي تتكرّر كثيراً، في الأدب، تكرارها في ألوان أخرى من الفن. ومن قبيل ذلك أن "المطر الذي يهطل فوق بريست" - وبريست ميناء بحري لبحرية پونان، أنشئ بمبادرة من روشيليو، وصار، في الفترة من 1830 إلى 1940، مقراً للمدرسة البحرية الفرنسية - قد عادت في قصيدة باربارا، لجاك پريڤير، في ديوانه "كلمات" Paroles، و"الخامسة مساء" جاءت في عنوان رواية لكلود مورياك : "الماركيزة تخرج في الخامسة مساء، La Marquise sortit à cinq heures ثم جاءت في قصيدة كارسيا لوركا الشهيرة، وأعاد الشاعر المصري الراحل أمل دنقل توظيفها في قصيدته "". إلخ.
26 - النص المحوّل hyperexte، في مصطلحية جيرار جنيت، هو عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة تتحكم في النص "ب" كنص محوّل للنص "أ" كنص سابق أو محوّل hyperexte.
27 ـ "الحرب والسلم" رواية للكاتب الروسي ليف، (أو ليون، كما يعرّف في اللسان الفرنسي، وهي ترجمة لكلمة ى‌ضم الروسية ومعناها "الأسد"!) طولستوي، وعنوانها الأصلي Vaina I Mir صدرت عام 1865- 1869.
28 ـ ناتاشا، واسمها الكامل هو «ناتالي إلينيتشا روستوڤ» الملقبة بناتاشا، من شخوص رواية «الحرب والسلم» المذكورة.
29 ـ أندريه، واسمه الكامل هو أندريه بولكونسكي، يعتبر، مع پيير بولكونسكي، أهم شخوص رواية "الحرب والسلم".
30 ـ سكارليت أوهارا : بطلة في رواية "ذهب مع الريح" لماركريت ميتشيل (1936)، تعتبر من بين أفضل نماذج الغرابة في أدب أمريكا الشمالية.
31 ـ ڤلاديمير يا. پروپ (1895- 1970) : باحث روسي في أمور الفولكلور. اشتغل بتدريس العراقة في جامعة لينغراد. من مؤلفاته : "الجذور التاريخية للخرافة العجيبة" (1946)، و"تشكلية الخرافة" (1966).
32- المراد بمشروع الكتاب عندالشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه (1842- 1899) : جهوده لتحقيق ما أسماه "المشهدة الفكرية" للكتابة، بإيلاء أهمية كبرى إلى الصفحة البيضاء، لكونها المجال الافتراضي،، ذا الصلة الوثيقة بأدلة الكتابة. ويصير الكتاب، من هذا المنظور، أكثر من كونه مجرد "كتاب". إنه يصير مطلقاً.

وقد سعى مالارميه طيلة حياته لتحقيق هذا الكتاب الكبير، ليكون شهادة عن العالم.

33 ـ المراد بملايير القصائد ديوان الشاعر الفرنسي رايمون كونو(1903 - 1976)، بعنوان "مائة ألف من ملايير القصائد" Cent milles milliards de poèmes الذي أصدره الشاعر في عام 1961. قال روبير لاروز في تفسير عنوان هذا الديوان : «اشتمل هذا الكتاب على عشر سونيتات، قد قُطّعتْ كل واحدة منها إلى 14 شريطاً. وبتقليب القارئ هذه الأشرطة من اليسار إلى اليمين يتوصل إلى تكوين 1014 قصيدة واضحة ومفهومة؟» :

Rober Larose, théorie contempmoraine de la traduction, Université de Montréal, Québec, 1989, p. 127-128.

34 ـ "آنسات أڤينيون" لوحة للفنان پيكاسو أبدعها في عام 1707، بعد أن مهّد لها بدراسات عديدة. لكن لم يتسنّ له أن يتمّها. وقد كان أندريه سلمون هو من أفرغ عليها هذا الاسم، الذي يشير إلى بيت موصود في شارع آڤينوين، في مدينة برشلونة.

35 ـ "موبي ديك" رواية أنشأها هرمان ملڤيل في عام 1851، تحكي صراع الإنسان مع ما يتعذر الوصول إليه، مجسداً في الحوت الأبيض.

36 ـ "البؤساء" رواية أصدرها ڤيكتور هوكو في عام 1862. وهي روايةٌ اجتماعيةٌ، على تعقيد شديد. قد امتزج فيها الزهد، والعجيب، وانفضحت فيها صور الظلم، مازجة بين موضوعاتها في نسيج مركب فريد. وأما معركة واترلو وهي من أهم لحظات هذه الرواية، فقد دارت رحاها في يوم 18 يونيو 1815. وعاد فيها النصر إلى أنجليزيي ويلينكتون وپروسيي بلوشر على ناپوليون، في مدينة واترلو. وهي مدينة بلجيكية تقع إلى جنوبي العاصمة بروكسيل.

37 ـ هو فابريس ديل دونكو، شخصية في رواية ستاندال "دير پارم" (1839). شارك في معركة واترلو المذكوة، من دون أن يدرك شيئاً من أمرها.



أحمد بلحاج آية وارهام

الجُبَّةُ الدَّهْرِيَّة

سَمَاءُ الرُّقَاد

عَبَرَتْ فِي الْجِرَاحِ الْأَمَاسِي
(ادْخُلِي) قُلْتُ
بَهْوُ الْجُذُورِ عَلَى الشَّرْبِ مُنْفَتِحٌ
وَالرُّقَادُ سَمَاءٌ
عَلَى الْأَرَقِ اللَّيْلَكِيِّ
تُوَزِّعُ شَارَاتِهَا،
ادْخُلِي كَحَنِينِ الْمِيَاهِ
أَزِيلِي تَفَاسِيرَ جِبْسٍ
عَلَيْهَا دَمِي يَتَمَرَّدُ
مُنْذُ انْهِلَالِ الْجَحِيمِ عَلَى زَمَنِ الْأَصْفِيَاءْ.

حِجَارَةُ الْأَسْمَاءِ

ضَائِعاً كُنْتُ
فِي كُتُبِ الْمُسْتَحِيل
وَأَرْنَبَ كَاهِنَةٍ كُنْتُ
فِي كُتُبِ الْحُبِّ،
هَلْ أَلْتَظِي كُلَّمَا
سُقْتُ هَذِي السُّلَالَاتِ
صَوْبَ يَنَابِيعِ مِيلَادِهَا؟
صَوْبَ تَحْسِينِ نُطْفَتِهَا؟
كَمْ أَظَلُّ أُسَمِّنُ خِرْفَانَ أَزْمِنَةٍ ضَائِعَةْ
مُدُنُ الرُّوحِ تَسْرِقُنِي
وَالْجَوَاذِبُ أَضْرِحَةٌ
كَائِنَاتُ النَّهَارِ تُبَسْمِلُ فِيهَا
بِأَشْيَائِهَا
وَتَجُرُّ انْفِلَاتِي
عَلَى عَرَبَاتِ الْعَوَاصِفِ،
خَلْفِي تَجْرِي حِجَارَةُ أَسْمَائِهِمْ

مُدُنُ الرُّوحِ تَسْرِقُنِي
وَالْجَوَاذِبُ أَضْرِحَةٌ
كَائِنَاتُ النَّهَارِ تُبَسْمِلُ فِيهَا
بِأَشْيَائِهَا

وَكَوَاسِرُ أَشْبَاحِهِمْ
فِي احْتِفَالِ الْهَوَاءِ أَدُورُ
أَرَى فِي النَّبَاتَاتِ عَظْمِي اخْتَلَجْ
وَأَرَى السَّاعَةَ اللَّوْلَبِيَّةَ
تَخْرُجُ مِنْ سُرَّةِ الكَوْنِ صُوَرَ مَوَاجِيدِهَا.

لَغَاءُ الطُّفُولَةِ

هِيَ ذَاكِرَةٌ
وَأَنَا كَسَنَابِلِ مَاءٍ
أَفْتَحُ جَفْناً عَلَى مُلْصَقَاتِ الصَّدَى الدَّمَوِيِّ
وَأُغْلِقُ آخَرَ
مُنْسَرِباً فِي لَغَاءِ الطُّفُولَةِ،
يَاقُوتَةُ الْحُلْمِ تُدْخِلُنِي
مِنْ هُبُوبِ جَنَادِبَ مِنْ حَمَإٍ
مِنْ زِيَاطِ جِبَالِ السَّدِيمِ،
هُنَاكَ الرَّمَادُ تَنَاسَلَ
فِي رَحِمِ الطِّينِ،
لَاشَيْءَ فِيكَ يُحَدِّقُ
إِمَّا تَرَى
قَبْلَ الرُّعْبِ
بِلَّوْرُهَا وَحْدَهُ كَانَ مَاءَ الزَّمَنْ
وَالْحَرَاذِينَ ظِلٌّ
كَمِثْلِ الْقَصَائِدِ
يَزْحَفُ فَوْقَ ثُدِيٍّ مِنَ التِّبْنِ.
هَلْ آنَ لِي
أَنْ أَجْمَعَ مَاءَ الْعَصَافِيرِ فِي
نَبْضَةٍ
وَدِمَاءَ الْأَحَاسِيسِ فِي ذَرَّةٍ
وَأَدُسُّهُمَا تَحْتَ مَاءِ الزَّمَنْ
لِتَقُومَ الْعِظَامُ
وَتَخْرُجَ مِنْ قَبْرِهَا الْأَرْضُ
ثَانِيَةً
مِثْلَ خَفْقَةِ أَجْنِحَةِ النُّورِ
تُلْحِمُنِي وَإِيَّاهَا
الْحُرُوفُ الَّتِي مَا انْتَهَتْ فِي
الْأَزَلِ؟.

طُيُورٌ عَلَى جُثَّةِ الْمَاءِ

يَرَقَاتٌ تَخِيطُ الْوُجُودَ
خَلَايَا مُفَزَّعَةٌ
سَمَكٌ حَائِرٌ
وَبَنَفْسَجٌ مُلْتَفِتٌ،

هُنَاكَ الرَّمَادُ تَنَاسَلَ
فِي رَحِمِ الطِّينِ،
لَاشَيْءَ فِيكَ يُحَدِّقُ
إِمَّا تَرَى
قَبْلَ الرُّعْبِ

تَحْتَ غَيْثِ الْبَدَاهَةِ تَنْهَضُ مِنْ نَوْمِهَا
أَسْرَةُ الْقَمْحِ
خَالِعَةً ثَوْبَ نِسْيَانِهَا
وَالزَّوَاحِفُ تَرْفُو قَمِيصَ السَّرَابِ
وَلِلنَّحْلِ سِيرَتُهُ
تَتَفَتَّحُ أَلْوَانُهُ
فِي أَوَاوِينِ مَنْ عَبَرُوا ظَلَموتَ النَّخِيلِ
وَأَرْوِقَةَ الدَّمِ
قَبْلَ قَتِيلِ الْقَتِيلِ،
جَمَاهِيرُ مِنْ حِنْطَةٍ
دَخَلَتْ فِي الشُّعَاعِ
وَرَاغَتْ إِلَى حِطَّةٍ
كَبَهِيمِ الْفَرَاغِ،
فَكَيْفَ سَتَغْرِسُ صَوْتَكَ
تَحْمِلُ تِمْثَالَهُ لِلأَقَاصِي؟.
أَخَافُ مِنَ الشَّكْلِ
كَمْ جَاءَنِي حَامِلاً جُثَّةً
حِينَمَا عُدْتُ مِنْ دَفْنِهَا
لَمْ أَجِدْنِي
تَوَرَّمَ فِي الرَّأْسِ لَيْلٌ
وَفِي الْقَلْبِ صِلٌّ

أَخَافُ مِنَ الشَّكْلِ
كَمْ جَاءَنِي حَامِلاً جُثَّةً
حِينَمَا عُدْتُ مِنْ دَفْنِهَا
لَمْ أَجِدْنِي
تَوَرَّمَ فِي الرَّأْسِ لَيْلٌ
وَفِي الْقَلْبِ صِلٌّ

وَفِي الْعَيْنِ ظِلٌّ،
أَتَغْدُو الْمَشَاهِدُ مَذْبَحَةً قَادِمَةْ؟
وَالْحَلاَزِينُ أُغْنِيَةَ الْبَرْقِ؟
كَفِّي الَّتِي ابْتَلَعَتْ لُغْمَهَا
تُبْصِرُ الآنَ فِي نَسْلِهَا
نَوْحَ بِئْرٍ مُعَطَّلَةٍ
وَطُيُورًا عَلَى جُثَّةِ الْمَاءِ،
أَدْخُلُ بَيْنَ أَضَابِيرَ مَسْطُورَةٍ بِالْوُجُوهِ
وَأَعْتَرِفُ
أَنَّ زَهْوَ الْقُبَلْ
نَفَقٌ نَارُهُ الْقَرَفُ
حَالَ كِبْرِيتُ أَطْبَاعِهَا
بَيْنَ قَلْبِي وَحَرْفِي
هَوَى جَسَدِي
فِي غَرِينِ الْحَسَائِفِ،
كَيْفَ أَقْبَلُ تَسْمِيَتِي
وَالْفِخَاخُ قَبَائِلْ
تَحْتَلُّ صَمْتَ الشِّفَاهِ
وَنَوْمَ الْجِبَاهِ؟!.
أَقِمْ طَرْفَكَ الْبَاطِنِيَّ لِتَحْيَا
عَلَى مَلَكُوتِ
بِلاَ لُغَةٍ مِنْ حَنَادِيسَ،

هيتَ لَكَ .. اللاَّنهَايَةُ وَقْتُك
خُذْ جسَدَكْ
لَيسَ قتْلُكَ فيهِ
وَصَادمْ بهِ
ضِغْثَ أوْفَاقِهِمْ.

جَسَدٌ يَجْرِي

كُنْتُ أجْرِي .. وَيَجْرِي مَعِي
جَسَدِي الْمُتلأْلِيءُ بِالطَّعَنَاتِ
يَضِيقُ .. وَأجْرِي
الْعَنَاكِبُ وَالِغَةٌ فِي الرُّؤَى
كَالتَّرَائِكِ
مِنْ أيْنَ تَأْتِي رِيَاحُ الْأمُومَةِ لِي
وَفَحِيحُ الزَّمَنْ
بَيْنَ صَحْوِي وَمَوْتِيَ كَان
الْجِهَاتْ؟.

أرْضٌ تَتَوَكَّأُ عَلَى مَوْتِهَا

قَبْلٌ مِنْ وُحُولِ الْجَوَاسِيسِ
ذُعْرُ دَمٍ فِي الْهَسِيسِ
ائْتلاَقُ عُيونِ التَّوَاطُؤِ
كَرْكَرَةُ اللُّغَةِ الْمُسْتَحِيلَةِ
طَقْسُ قَرَاصِنَةِ الْحُلْمِ
أفُقُ هَجِيرِ الرِّغَابْ
... تِلْكَ أرْضٌ
عَلَى مَوْتِهَا تَتَوكَّأُ
تَعْلُو بِهَا نَخْلَةُ اللَّيْلِ
مِثْلَ الْغَرِيبِ
تَنُوءُ بِتَمْرِ الْكُرُوب،
فَمَاذَا بِأقْتَارِهَا تَنْتظِرْ
يَا قَتِيلَ هَوَاهَا النَّضِرْ؟!.
جِلْدُ لَيْلِهَا مُنْتَظِرٌ بِالسَّمَادِيرِ
يُخْرِجُ لَكْ
مِنْ لِسَانِهِ
كُلَّ الْمَدَائِنِ
كُلَّ الْأقَالِيمِ
مَمْهُورَةً بِالضَّنَكْ.

شَجَرُ الْحِسِّ

هَلْ تُضِيءُ اللُّغَة
قَسْوَةَ الظِّلِّ؟
هَلْ صَوْتُكَ الطِّفْلُ يَعْرِفُ كَيْفَ يُضِيءُ؟
شَجَرٌ حِسُّكَ
ارْتَعَدَتْ فِيهِ بَاصِرَتِي،
أتُرَانِي أقْتَلُ مِنْ خَارِجٍ

خُذْ جَسَدَكْ
لَيْسَ قَتْلُكَ فِيهِ
وَصَادِمْ بِهِ
ضِغْثَ أوْفَاقِهِمْ.

وَأعودُ لِأُقْتَلَ مِنْ دَاخِلٍ؟
أَمْ تُرَانِي أَدْخُلُ تَحْتَ خِبَاءِ النَّذَالَةِ
مُحْتَضِنًا جُوعِيَ الْأَبَدِيِّ؟!.

أَعَالِي الحُدُوسِ

آهِ .. مِنْ جَمْرَةِ الْاخْتِلَافِ !
تَفِيضُ انْتِشَاءً عَلَى مُهْجَتِي
آهِ .. مِنْ وَرْطَتِي !
فِي أَعَالِي الْحُدُوسِ
تُقَامِرُ بِي
وَأُسَلِّفُهَا رَفْرَفَ اللَّذَّةِ،
فَوْقَ نَافُورَةِ الْعُشْبِ أُجْلِسُهَا
مِثْلَ رَعْدِ الظُّنُونِ
وَأَحْكِي لَهَا
عَنْ عِشَاءِ الْمِيَاهِ
وَلَيْلِ السَّرِيرَةِ،
تُشْعِلُ فِي الرُّوحِ صَوْتًا
أَرَاهُ نَحِيلاً .. سَبُوحاً
عَلَى وَرَقِ الْمَوْجِ يَطْفُو،
وَفِي غُرْبَةِ الْحُلْمِ أَعْبُرُ صَوْبَهُ
يَا طَعْنَةَ الْوَصْلِ !
كَمْ مِنْ غَزَالٍ شَرِيدٍ سَأُمْسِكُ
فِي يَقْظَةِ الْعُشْبِ،
فَوْقَ الْغُصُونِ تُضِيءُ الْجَوَانِحَ
أَشْلَاءُ جِسْمِيَ خَارِطَةٌ
وَالْيَقِينُ خِرَافٌ مُسَرْنَمَةٌ
يَعْبُرُ الْغُلْفُ وِجْدَانَهَا،
وَأَنَا كَامِنٌ تَحْتَ بُوصْلَةِ الرُّوحِ
أَنْتَظِرُ اللُّغَةَ الرُّؤْيَوِيَّةَ
تَفْتَحُ صَدْرِي
لِتَخْرُجَ ذَاتِي
مِنْ ظُلْمُوتِ الْمَسَافَةِ
تَقْرَأُ مَا يَكْتُبُ الْقَلْبُ
فِي صُحُفِ الْانْخِطَافِ
تَرُشُّ الَّذِينَ يُضِيئُونَ فِي
الْوَهْمِ
كَيْ يَقْلَعُوا مِنْ كِتَابِ
الْحَشَائِشِ أَوْجُهَهُمْ.

غَرَقُ النَّاسُوتِ

فِي ضَجَّةِ الرُّؤْيَةِ وَالْعَذَابْ
تُعْلِنُ ذَاتِي حَضْرَةَ الْغِيَابْ
بِالنُّورِ هَجْسُهَا اشْتَعَلْ
وَفَاضَ فِي الْقَلْبِ الْتِهَابْ

لِتَخْرُجَ ذَاتِي
مِنْ ظُلْمُوتِ الْمَسَافَةِ
تَقْرَأُ مَا يَكْتُبُ الْقَلْبُ
فِي صُحُفِ الْانْخِطَافِ
تَرُشُّ الَّذِينَ يُضِيئُونَ
فِي الْوَهْمِ

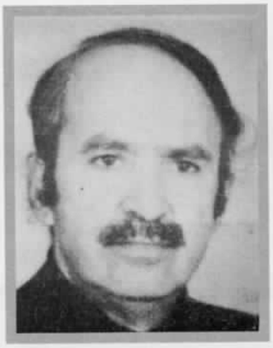
بِالْجَبَرُوتِ انْحَلَّ فِيهَا سِرٌّ سِرِّهَا
وَأغْرَقَتْ نَاسُوتَهَا الفُيُوضْ،
يَا مُقْلَةَ اللَّطَائِفِ
انْدَكَّتْ أَسْوَارُ ظَلَمُوتِي،
مَنْ يُشَاهِدُ الرُّمُوزَ فِي حَدِيقَةِ
الذَّاتِ
بِغَيْرِ عَيْنِ حِسِّهِ؟
وَمَـــــــنْ
فِي وَطَنِ الْمَعْنَى يَرَانِي؟
فَالْعِيَانُ فُسْحَةُ ابْتِلاسْ
وَالْعَقْلُ فِي سَبَاسِبِ الْعَمَى يَفِيضْ.
كَمْ لَيْلَةٍ مَحْشُوَّةٍ بِالْحُزْنِ وَالْفَرَقْ
رَقَدْتُ فِيهَا رَائِياً جَوَانِحِي
بِالظِّلِّ تَحْتَرِقْ
وَكَمْ رَأَيْتُ عَوْرَتِي
رَاكِضَةً وَرَاءَ عُرْيِ ظِلِّهَا،
رُمَّانَةُ الْمُغَيَّبَاتِ انْفَلَقَتْ
وَارْتَعَدَتْ بِضِدِّهَا التَّسَاؤُلاَتُ
فِي انْهِدَامِي،
كَانَ دُخَانُ الْحُلْمِ تَحْتَ الْمَاءْ
يَنْبِضُ بَاسِماً
وَكُنْتُ الْجُبَّةَ الدَّهْرِيَّهْ
أَضُمُّ أُسْرَةَ الْأَصْوَاتِ وَالْأَسْمَاءْ
أَدْخُلُ أَوْ أَخْرُجُ فِي الْأَشْيَاءْ
تُحِيطُ بِي أَجْنِحَةُ السَّكِينَهْ
وَصَوْتِيَ الْخَفِيُّ فِي يَدِي
يَجُوسُ فِي الْأَرْوِقَةِ الْعَمْيَاءْ.

مَوْجَةُ الصَّعْقِ

الْأَمَاسِي أَرَاجِيحُ مِنْ فِضَّةٍ
وَالْحَنَايَا سَرِيرُ التَّوَجُّسِ،
ثَمَّةَ سَيِّدَةٌ
مِثْلَمَا زُرْقَةِ اللَّحْنِ
عَيْنَاهَا مَأْلَكَةٌ
كَعَنَاقِيدِ صَحْوٍ هَتُوكْ،
تَتَأَوَّدُ مَا بَيْنَ تَسْمِيَتِي
فِي مَقَامِ الْأَلِفْ
بِالسَّنَاءِ
وَتَسْكَرُ مِثْلَ نُهُودِ الضِّيَاءِ
بِنُونِ الْكُمُونْ
صَوْتُهَا ضِفَّةُ الْوَجْدِ،
يَا مَوْجَةَ الصَّعْقِ
رِيشَةُ أَلْسِ أَنَا؟
أَمْ مَنَارَةُ جَذْبٍ
تُحَمْلِقُ فِيهَا الظُّنُونْ؟!.

مراكش ـ المغرب

وَتَسْكَرُ مِثْلَ نُهُودِ
الضِّيَاءِ
بِنُونِ الْكُمُونْ
صَوْتُهَا ضِفَّةُ
الْوَجْدِ،
يَا مَوْجَةَ الصَّعْقِ
رِيشَةُ أَلْسِ أَنَا؟
أَمْ مَنَارَةُ جَذْبٍ
تُحَمْلِقُ فِيهَا
الظُّنُونْ؟!.



عبد الكريم الطبال

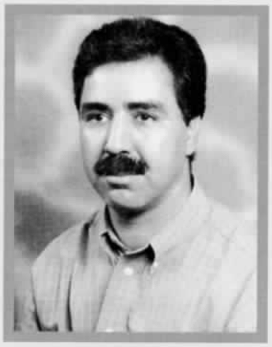
كَالْقَصِيدَةْ

فِي سَمَاءِ الْمَدِينَةِ
عُصْفُورَةٌ
شِبْهُ وَاقِفَةٍ
تَتَرَدَّدُ
تَسْأَلُ عَاشِقَهَا الْمُتَلَفِّعَ
بِالْبُرْنُسِ النَّرْجِسِيِّ :
نَحُطُّ الرِّحَالَ هُنَا
أَمْ نَظَلُّ عَلَى سَفَرٍ؟
فَيَقُولُ لَهَا :
سَنَظَلُّ
إِلَى أَنْ يُبَاغِتَنَا الوَرْدُ

سَنَظَلُّ
إِلَى أَنْ يُبَاغِتَنَا الوَرْدُ
فِي يَقْظَةٍ كَالْقَصِيدَةِ
حِينَئِذٍ
سَنَحُطُّ الرِّحَالَ
عَلَى حِضْنِ زَيْتُونَةٍ

فِي يَقْظَةٍ كَالْقَصِيدَةِ
حِينَئِذٍ
سَنَحُطُّ الرِّحَالَ
عَلَى حِضْنِ زَيْتُونَةٍ
أَوْ عَلَى كَتِفِ السِّنْدِيَانِ
فَنَبْنِي مَعاً عُشَّنَا الذَّهَبِيَّ
وَنَرْفَعُ فَوْقَ اللِّحَافِ سَمَاءً
فَلاَ يَتَرَصَّدُنَا أَيُّ طَارِقٍ

2001/9/20



عبد السلام المساوي

كحل غربني عن عيني

(إلى روح أمي ..)

الأمهات شيدن للنبض احتفاله
ومجدن الوقت في عتبات الانتظار
فمن يعيد الكحل إلى فجر
غربني عن عيني
والسفر الوشيك إلى دولاب السلالة؟

××××

لم يزل خوفها يحرسني
من زلة فوق أرصفة
تحركها الرياح
ولم تزل عيناها تشعان بالفرح
وهي تراني مقبلا من أيما جهة
من سحب يكسرها الرعد
أو من ليل تعثر في نصفه النجم
كأني بخوف الأمهات تجمع في الصدر
لحظة بين الصمت والرجاء
كأني بخيول لم تجد متسعا من

لم يزل خوفها يحرسني
من زلة فوق أرصفة
تحركها الرياح

المسافة
فغاصت حوافرها في نقطة الابتداء ..

××××

تستيقظين الآن
لتبدأي يومك العادي في المحبة
فتهب المعاني من جفوة الوقت
وترينني طفلا
يبحث بعين الظلام في الثوب عنك
وفي المرايا
عساه يرى وجهك ـ بالمحال ـ يخطر فيها
فقد يخدع الضوء طيفك العابر ..
على بيتنا يعلو صوت المؤذن
فينشق الفجر إلى نصفين
واحد لصلاتك
والثاني لمسافة تفصلني عنك
وأنت تقبلين من خلل الباب
تحملين البساتين في سلة

وتواصلين رسم الحياة على الجدران ..
قريبا يعود صيفك المهاجر
من بلاد بعيدة
قريبا تحفك الأرانب البيضاء
من كل جانب ..

من ترى خلف الباب، حقيبتي الملآى بالشوق
أم قميصي الذي لطخته الأوحال؟
يدك تغفر لإخوتي سهوهم

وتمسح على فروة الذئب التائه في الغابة
عن أمه ..

××××

تستيقظين الآن في الهزيع الأخير من أرقي
فتنتصب الأشجار مثمرة من جديد
وباسقة كارتفاع الصلاة
لحظة وينبسط الطريق إلى قريتي
مخفورا بالصبر والصبار
لحظة وتنهض الطيور من فخاخي
شادية رغم انكسار الجناح ..
الآن أعرف
لم كنت توبخين الشيطان في كتبي
كلما ارتفع في خلوتي
دخان الحروف
وتبعثين في الحكاية، أشلاء السلالة
وتاريخ المو ت
وأبواب الجنة التي دونها
شيوخ الحضرة في الأذكار ..

××××

يلهمني خطوك همزة وصل أرسمها
بين ما تفرق من قلوب الأحباب
.. كنت ترفعين كفيك
كلما عبر ت طائرة سماء قريتنا
وتهمسين .. ليت للشوق أهلا يهاجرون
ليته يطاوع لوعة الناي
في دورة الحاكي
ويعيد إلى البيت إبنا طاعنا في السفر
وتعاودين غزل الصوف ..
على نول الانتظار
أذكر أن الله قد أقام طويلا في بيتنا
ليمنع إبراهيم من ذبحي في كل عيد
ليحرس يوسف من غمزة
زوجة عمي البعيد
وليبارك أجنحة البراق
فوق قريتنا ليلة المولد ...

××××

باب، ويدخل الخريف
كي يشرب شايا في عز الخريف
باب، ويخرج الصيف
من حديقتنا
حاملا في الجراب أجراس الدوالي
وشمسا أنهكتها
منحدرا ت الغروب
باب يغوص إلى الرتاج في غيابه.

وشمسا أنهكتها
منحدرات الغروب
باب يغوص إلى
الرتاج في غيابه.

نجاة الزباير

التَّقَاسِيمُ الْقَيْسِيَّةُ عَلَى الرَّبَابَةِ الْوَهْمِيَّةِ



إليه كأجمل حلم يعبر قنطرة العمر

... قُلْتُ لِلْوَهْمِ
يُقَبِّلُ قَلْبِي
يَهْدِينِي زَهْرَةَ اللُّوتَس
ـ «كَيْفَ أَحْرَقْتَ سُنُونُوَةَ عُمْرِي
وَجَعَلْتَنِي أَمْزِجُ رَمَادَ هُوِيَّتِي
فِي مَرَائِي الْبِشَارَةِ»؟

قَالَ :

«احْسِرِي سَرَاوِيلَ اللَّيْلِ
وَاغْتَسِلِي فِي أَمْوَاجِ الْقَصِيدَةِ
تَحْمِلُكِ مَرَاسِيمُ الْبَرْقِ
إِلَى رِئَةِ الْهَذَيَانِ
عَلَّكِ تَتَنَفَّسِينَ
فَوْقَ أَكُفِّ هَذَا الظِّلِّ»

قُلْتُ :

«لِمَ أَسَرْتَنِي
مُذْ غَرَّدْتَ بِأَبْجَدِيَّاتِ الْأُنُوثَةِ
وَجَعَلْتَنِي أَزْرَعُ الْهَوَاءَ
هَوًى
حَتَّى اكْتَأَبَتْ شَفْرَةُ الْحُلْمِ؟!»

قَالَ :

ـ أَمَا سَمِعْتِ رَنِينَ شَفَةِ الشَّمْسِ
يُصَلِّي فِي عُقْمِ جَرَسِكِ
فَتَنَاسَلَتْ خَفَقَاتِي
فِي نُسْغِ الدَّمْعِ؟!
أَفَلَا يَكْفِيكِ هَذَا الْجُنُونُ عَلَى مَهَلٍ؟!
يُمْطِرُكِ عِشْقًا أَخْضَرَ
كُلَّمَا جَرَحَ الْقَمَرُ أَقْنِعَةَ الْأَشْيَاءِ؟!

قُلْتُ :

ـ «هَذَا شَعْرُ الشَّوَارِعِ
يَطُوفُ فِي إِرْهَاقَاتِي الْقُزَحِيَّةِ
فَمَتَى سَتَعْوِي ذِئَابُكَ

قُلْتُ :
«هَذَا شَعْرُ الشَّوَارِعِ
يَطُوفُ فِي إِرْهَاقَاتِي
الْقُزَحِيَّةِ
فَمَتَى سَتَعْوِي ذِئَابُكَ

فِي جَسَدِ الْحَقِيقَةِ
فَأَصُبُّ فِي خَطَرَاتِ الْهَمْسِ
نِدَائِي
أَمْ تُرَاكَ سَتَبْقَى كَاهِنًا
يَضُمُّ عُنْوَةَ سِرِّي
فَتَطْفُو جُثَّةُ الْحُلْمِ
فِي زَفِيرِ هَذَا الْوَطَنِ؟»

قَالَ :

- «تَرَنَّحِي تَحْتَ أَلْوِيَةِ الْمَطَرِ
رُؤْيَا
عَبَرَتْ قَسَمَاتِي ذَاتَ لِقَاءٍ !!»

قُلْتُ :

- «فِي قُبْلَةِ عَيْنَيْهِ
أَنْسَى أَنِّي امْرَأَةٌ
تَرْتَخِي فِي إِيوَانِهَا
كُلُّ الرِّيَاحِ
فَتَنْمُو فِي كَبِدِ الشَّمْسِ
نَخْلَةٌ تَتَسَاقَطُ أَسْمَاءً
أَعْشَقُ تَرَنُّحَهَا فِي فَمِ الضَّوْءِ
فَأَتَدَلَّى مِنْ مَسَاءَاتِهِ عَنَاقِيدَ
تَقْرَأُ فَوْضَايَ وَتَغْسِلُ جُرْحِي».

قَالَ :

- «أَرْجُمِي وَجْهَ الْمَسَافَاتِ»
هَامِسًا

«وَاعْتَرِفِي
أَنَّ تَعْوِيذَةَ الْكِبْرِيَاءِ الْجَلِيدِيِّ
ذَابَتْ، فِي نَشْوَةِ الْحُلْمِ
وَأَنَّكِ صَلَّيْتِ فِي ابْتِسَامَتِهِ
تَضِيعُ مِنْكِ كُلُّ الْخُطُوَاتِ».

قُلْتُ :

- «يَأْتِينِي
فِي وَرِيدِ اللَّيْلِ
يَسْرِقُ مِنْ قَسَمَاتِهِ الْكَرَى
يَهْدِينِي أَصْدَافَ التِّيهِ
يُمَزِّقُنِي الشَّوْقُ
فَأَغُوصُ فِي أَغْوَارِ الْحَنِينِ
فَكَيْفَ أَسْكُنُهُ أَحْدَاقَ صَبَاحَاتِي
وَهُوَ بَيْنَ الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
يُدَنْدِنُ فِي آهَاتِي؟!

- ضُمِّينِي إِلَيْكِ فِي خُطُوَاتِ الدُّجَى»

قَالَ «وَدَعِيهِ يُطِلُّ مِنْ خِدْرِ
كُلِّ قَصِيدَةٍ
نُورًا طَرَّزَهُ الْمَدَى».

...

...

...

1 مارس 2001
مراكش - المغرب

- ضُمِّينِي إِلَيْكِ فِي
خُطُوَاتِ الدُّجَى»

قَالَ «وَدَعِيهِ يُطِلُّ
مِنْ خِدْرِ
كُلِّ قَصِيدَةٍ

نُورًا طَرَّزَهُ الْمَدَى».

...



أحمد هاشم الريسوني

المساء

هنا،،
ستأتين من وهج ممطرِ
تفتحين شبابيكَ غَدي
وتوزّعين الأبدْ
بين ساقية اللّجيْن
ممشوقة الحواشي
بين جرّة موجٍ سريريً
تعمّد فتح المددْ

أو بين طلولٍ أمَّنتْ بيض
الحروفْ
مثقلة الغواية
جارية كالحنين
ستودّ عين هفهفة الجدارْ
وتوسّعين فخامة اللّون
مدركةً أنّ المساء نبيٌّ

هنا،،
ستأتين من وهج
ممطرِ
تفتحين شبابيكَ غَدي
وتوزّعين الأبدْ
بين ساقية اللّجيْن

يمضمض خصلات المسدْ
يطوف بأرجاء القوافي
يرتّب قامات أندلسيّة
يجيل الكِلْمةَ الظامئهْ
يُيمّم ناياً وريحاً
ويقضمُ ريق الطّريقْ

× × ×

هنا،،
ستأتين من وهجٍ ممْطرِ
وتزرعين دمي في شقوق المحالْ
ليس لديكِ سوى قبضة باردهْ
وقفت برهة فوق المدى
ترتجي مهلةً من وصالْ

ليس لديكِ سوى مُضغة من
ظلالْ

تتباهى بالعدمْ

تنظر صوبَ طريقٍ أعرجٍ

ضيّع ساقَهُ عند غبارٍ مرحْ

أو قلْ عند سقّاءِ نبيذٍ

يجلسُ قرب المساءْ

يرقب مجدَ الهباءْ

وينتظرْ..

علّكِ تأتين، أنتِ، هاهنا

مرهفةَ السّواقي،

تمرّغين باللّطخات النبويّةِ

أيادي الزّمنْ،،

وتوسّعين - قليلا - صمتكِ

ليندلق الجلالْ،،،

× × ×

سيّدتي..

ليس لديَّ سوى قبضة من محالْ

سأبعثها لك حين يجيء المساءْ

ثمّ لا أنْظرُ ؛ هل كنتِ هنا

أم ظلّ سقّاء النّبيذِ قربَكِ

يغترف

من وهج الجلالْ

× × ×

هنا،،

ستأتين ممطرةً..

مسيّجةً بصمت الخطى

أرقبكِ من بعيد البعيدْ

أراوغ كفّي، وأفتح شرفة روحي

لعلّك تمشين فوق بياض الكَلِمْ

لعلّك تبنينَ صوت الخصالْ

أو لعلّي - شبيهكِ -

أنسجُ من وهج الرِّضَا

بيت أمواجِ آيلٍ صوب نايْ

أوطريقٍ أعرج - ذاك -

يمخُرُ أشباحَ منايْ

أنفضُه - قليلاً - من أمامي

كيْ تأتي المسافاتُ طُوىً

أركبها زرافات، ثمّ أجيئ ظامئاً

أرتجي قبضةً من دلالْ

ثمّ أقولُ لهذا الذي بيننَا،

هل تجيءُ الطّريق إليْنا

أم نَسير فرادى صوبَ ذاك
الطّريقْ؟!

أقولُ ؛

أو لعلّي - شبيهكِ -

أنسجُ من وهج
الرِّضَا

بيت أمواجِ آيلٍ
صوب نايْ

أوطريقٍ أعرج -
ذاك -

يمخُرُ أشباحَ منايْ

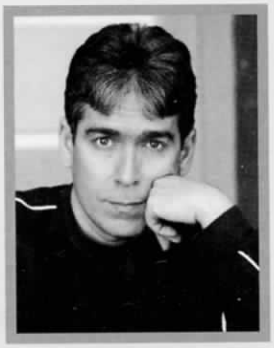
لماذا رضايَ وزهرُ المساء
صنوان؟!
لماذا غباري ندى؟!
وموجي ضفاف،
لم يطمثهنّ إنس قبلهم ولا
جان؟!
لماذا رموشكِ برقٌ
ولحظكِ رتْقٌ
ونهركِ شوقٌ، وجنى الجنتين
دانْ؟!
لماذا هنا؟!
أقولُ
وأنتِ ستأتين من وهجٍ ممطرٍ
مخضّبةَ السّلالْ
يلفُّكِ ماءُ الصّدى، وبوحُ سوسنةٍ
طلّقت المساء وعادتْ إلى
خصرها
تتملّى في عيون السّؤالْ
× × ×
أقولُ
وأنت هنَا..

ثمّ..
لا أنظرُ
هل كنتِ هُنَا..؟!
أمْ ظلّ سقّاء النّبيذِ -
قربكِ -
يغترف من وهج
الجلالْ؟!

يلفُّك وردُ الصّلاهْ
لماذا الطّريق إلى يثرب ينحني
والمسالك - عن بُكرةِ ريحها -
تنتفِضْ؟!
ثمّ لا أحدْ
يعبرُ حلم الظّهيرة
يمسك نخلات أتين بشوقٍ ورايَهْ
أتينا بكلّ هذا وذاكْ
ثمّ لا أحدْ
والطّريق غبارٌ ينثر الكلماتْ
وأنت ستأتين - سيّدتي -
وتوسّعين - قليلاً - صمتكِ
ليندلقَ الجلالْ
وليس لديّ سوى قبضة من محالْ
سأبعثها لك حين يجيء المساءْ
ثمّ..
لا أنظرُ
هل كنتِ هُنَا..؟!
أمْ ظلّ سقّاء النّبيذِ - قربكِ -
يغترف من وهج الجلالْ؟!

سعد سرحان

أندلس أخرى



غمازة على خد الجغرافيا
ما مر تاريخ
إلا وأوسعته إغواءً.

× ×

غناء يحيا
في حنجرة بالكاد تموت.

× ×

نبض الماضي
في وريد الحاضر.

× ×

خلخالٌ شبِقٌ
فِي ساقٍ
تنضح
رقصاً.

× ×

غمازة على خد
الجغرافيا
ما مر تاريخ
إلا وأوسعته إغواءً.

قيثارة دَوْزَنَهَا الشرق
فافْتَرَّتْ أوتارها
عن
شمال
من
الموسيقى

× ×

خرير يعتمل في عروق المكان
قبل أن ينبجس من نافورة
لاتني ترتل آيات الماء.

× ×

فسيفساء أم أبجديةٌ
قصر أم كتابٌ؟

× ×

ثور يرزح تحت نسر

له جناحان شاسعان
من ريش الهنود
وله مخالب
كأنها قُدَّتْ من نِبَالهم.
× ×
هدنة حكيمة
وقعتها العواصف مع بحارة حالمين
فما عادوا بطيور غريبة فوق الأكتاف
وإنما بخرائط مرصعة بالذهب.
× ×
شرفة واطئة
يلامس البحر ستائرها
فيكاد يُجَنّ
قمر في الصحراءْ.
× ×
وردة
المتوسط مزهريتها
× ×
مولاتي
بالباب شاعر
قد تجود قريحته
بأندلس أخرى.

مولاتي
بالباب شاعر
قد تجود قريحته
بأندلس أخرى



مراد القادري

موسكو 1989

القَلْبْ،
خْيُوطْ م القنَّبْ
لذيك الجّيهه
الشمْسْ غَرْبتْ فِيهَا،
مَشْدُودْ ...
القلْبْ مْرَمَّهْ
سْدَاهَا قْطَنْ ... وْطَعْمَه
القلبْ صَهْرِيجْ
الْما ... فِيهْ يْفُوتْ
القلبْ طَنْجره ... دْلْكُوكُوتْ
ع لْعَافِيَهْ حْطِّيتُو
غْلاَ شْوِيَا ... غْلاَ بزَّافْ
شَفتْ دْمَعْتُو ع الاكتَافْ
للسْمَا عْلّيتُو
بِينْ يدّيكْ ... رْخِيتُو

القلْبْ مْرَمَّهْ
سْدَاهَا قْطَنْ ... وْطَعْمَه
القلبْ صَهْرِيجْ
الْما ... فِيهْ يْفُوتْ

يرفرف ابيَضْ
كِ الطيرْ الْحُر ... ابيَضْ
ويعيَّطْ بْ اسْمَكْ :
....
بْ الطُّول، يعيَّطْ، وبْ العَرْضْ
تْفيقْ كَاعْ الأرضْ
فْ ذِيكْ الجّيهه
كُنَّا زُوجْ
ثَالثنا ... «الرُّوبَلْ *»
وكُنت مْرُوبَلْ
يَاكْ
أنَا كُنْتْ وايَّاكْ
يُوم الثلاثاء ... فْ السَّاحَهْ
فْ القُبْ ليمُونَهْ وْتفاحَهْ
نْجِيكْ، هَا أنَا، جَايْ

عَارضَكْ عْلَ كَاسْ دَ أتَايْ
لمحبَّهْ بزُوجْ نْخَيْطوهَا
بْ الشْعَا ... وبْ الظّلْ
قَالْ بُوشكِينْ ×× ... وْفْشَلْ
قَال مَايَاكوفسكي ××
... وْفْشَلْ

طْوَالْ عْلِيَّا ...
دَقْ الْجَرَسْ
تْبدَّلْ الْحَرَسْ
فْ السَّاحَة الْحَمْرا
وأنا مَازَالْ كَنقْرَا
«انتظريني» لسيمونوفْ ××
«انتظريني سأعود
لكن انتظارَكِ سيطول»

قُلْت أنَا :
مَا يْخَافْ اللّي غَادِي لْ سِيدُو
سَرَّجْ عُودُو
وسَافَرْ
لطيُورْ الغَابَهْ
للنّارْ اللهابَهْ
قُلْتْ :
فْ دَرْبك ننبَتْ
نزْرع ... نسقِي ... نحرثْ
نْرَدُّو جنَّهْ، الفُقرَا مَّالِيهَا
نْخْله عَاليه، الْمَا مْحَاديهَا
لكنْ دَربك تلَّفني فِيهْ
أشْدَّانِي لِيهْ
حْفَاتْ رجليَّا
دربَكْ
شايْلاَّهْ وْبيهْ

وايْلاَطَالْ
صُورتك اللّي فْ البَالْ
نتْهَجَّاهَا
نكتبْ حرُوفْهَا ... ونقراهَا
نْمَرْمَدْ كمشَة من رِيحَة شُونَكْ
- رَانِي مازال مْخَبِّيهَا -
فْ شُونِي
وايْلاَ عميتْ، نكحّلْ بها عْيُونِي
نْشَمْهَا
ونموت،
بْحَالْ «البروسترويكا» ... نموتْ

سلا - دجنبر 2001

× الروبل : عملة روسية
×× شعراء روس

مَا يْخَافْ اللّي
غَادِي لْ سِيدُو
سَرَّجْ عُودُو
وسَافَرْ
لطيُورْ الغَابَهْ
للنَّارْ اللهابَهْ



مبارك ربيع

ذات طائر. حط وحده !

(عندما انفرطوا بلحظة
من وداع، بدوا طيورا كلهم)

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...
طارت الطيور !
حطت الطيور
طرت وحدي !
حطيت مع الطيور

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...
طرت وحدي !
... ...

أم طير ناقلة تراثها إلى يفاعة صغار. لعبة الطير من أزل إلى أبد، تنقلها أم طير لأخرى، يتلقاها جماعة طير عن جماعة. تطير الطيور جماعة، تحوم حول نفسها، حول محيطها، جماعة... جماعة...

صغار الطير يافعة. بعد، لم تمتلك سوى إحساس واهم بدفء زغب

وحده اليافع الغر، وحده غير المتمرن، غير المرن ولا النابه المنتبه، يشرد في الحط أو في الإقلاع. في أمر اللعبة سر خلق وطير. اللعبة لعبة، والطير طير، واللعبة لعبة طير، ينقلها خلف عن سلف، ترويها أم الطير ليفاعة طير زغب ضعاف. لعبة طير

(عندما انفرطوا بلحظة
من وداع، بدوا طيورا كلهم)

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...
طارت الطيور !
حطت الطيور
طرت وحدي !
حطيت مع الطيور

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...
طرت وحدي !
... ...

أم طير ناقلة تراثها إلى يفاعة صغار. لعبة الطير من أزل إلى أبد، تنقلها أم طير لأخرى، يتلقاها جماعة طير عن جماعة. تطير الطيور جماعة، تحوم حول نفسها، حول محيطها، جماعة... جماعة...

صغار الطير يافعة. بعد، لم تمتلك سوى إحساس واهم بدفء زغب

الفضاء. تطير جماعة تحط جماعة. و.
طرت وحدي!

أم الطير، تلقن لعبتها ليفاعة صغار. ليتقنوا اللعبة، مناورات اللعبة، مداراتها تحويماً، مساراتها انحرافاً، سرعة انحدار مائل، وقوة صعود متحايل؛ والفضاء، الفضاء، ليس ملؤه الأحبة والأصدقاء. لابد من وعي الدرس بحذق لازم. حطت الطيور. طرت وحدي!

وحده غرّ طير يافع، لا نابه ولا منتبه، يشرد عن مناورة اللعبة، يطير وأم الطير وحدها طارت، يحط بعد الطير لاحقاً، يطير قبل الطير سابقاً. أم الطير، أم الطير بقسوتها تعيد التجربة، بانتهار تكرر الدرس. فرْد الطائر لا يخطئ الدرس. لا يجوز. (فرْك) الطير، جمعه وسربه لا يخطئ الدرس. لا يجوز. أم الطير بهمتها تبدأ وتعيد. اللعبة أزلية خالدة، والطير في التحطاط والترحال أزلي خالد، لا ينسى الدرس. لا يجوز.

يافع الطير، أبداً نابه، أبداً منتبه. و... طرت وحدي!

نْقاب... نْقاب... نْقاب...

طارت الطيور!

نْقاب... نْقاب... نْقاب...

طارت الطيور!

... ...

اللعبة لعبة، ولعبة تتعقد.

تجوب فضاءها الطيور. ذات طائر أغر نابه، جاز التجربة، فاق وعي الدرس، يجلي خفة، يبرّز حوماً، يسابق دوماً، يسف صاعداً، يصاعد مسفاً، يحوم مائلا، ذاهباً قافلا. يعز، يبز.

ذات طائر نابه أغر، تنقاد لسره الطير. يعلو بها، يجاوز؛ تصاعد بارتقائه صوب نجم وشعاع، يلامسها في الأعالي نجم وشعاع.

ذات طائر نابه أغر، يجوب بها أعال لم ترمها من قبل، لم تكسر أديمها الكواسر، ولا اجترحت أفقها الجوارح. من قبل. ما أروع، ما أبهى جمال العلى والأعالي. من حالق حالقها، ترنو زواهي الطير، جوابة خلف جواب، بادية لها من أسفل سافل دقيق بعيد، وصلة امتداد من خضرة داكن، يقسمها ملتوياً لامعاً، ويشرق بينها مضيئاً ساطعاً، سيف لجيني أخاذ.

تجهل الزواهي من حالقها سر ما ترى من كون، كانت تراه كونها وتراها به أدرى، وإذا هي الأجهل. وما أبهى. ما أبهى البهاء. ماأجمل الجمال.!

وحده، ذات طائر أغر نابه يعرف السر، يعز أن ينبهر؛ علمته كل السر

ذات طائر نابه أغر، تنقاد لسره الطير. يعلو بها، يجاوز؛ تصاعد بارتقائه صوب نجم وشعاع، يلامسها في الأعالي نجم وشعاع.

ذات طائر نابه أغر، تنقاد لسره الطير. يعلو بها، يجاوز؛ تصاعد بارتقائه صوب نجم وشعاع، يلامسها في الأعالي نجم وشعاع.

ذات طائر نابه أغر، يجوب بها أعال لم ترمها من قبل، لم تكسر أديمها الكواسر، ولا اجترحت أفقها الجوارح. من قبل. ما أروع، ما أبهى جمال العلى والأعالي. من حالق حالقها، ترنو زواهي الطير، جوابة خلف جواب، بادية لها من أسفل سافل دقيق بعيد، وصلة امتداد من خضرة داكن، يقسمها ملتوياً لامعاً، ويشرق بينها مضيئاً ساطعاً، سيف لجيني أخاذ.

تجهل الزواهي من حالقها سر ما ترى من كون، كانت تراه كونها وتراها به أدرى، وإذا هي الأجهل. وما أبهى. ما أبهى البهاء. ماأجمل الجمال!

وحده، ذات طائر أغر نابه يعرف السر، يعز أن ينبهر؛ علمته كل السر والسحر، رحاب العلى وفساح الآفاق، تلك التي لا تعرف صغار الطير ترومها، خوفاًمن منقار كاسر أو مظفار جارح.

ويظل بها يحوم، يظل يحوم، ذات طائر نابه أغر، في أجواز لم تألفها صغار طير، تجوب معه زاهية مأخوذة بسحر الأعالي، مشدودة لبهاء الأسافل. كون، أبداً ما كانت قط

> ويهف بها، يسف فجأة سهماً دقيقاً يشق الفضاء، تسف وراءه مثله، لامة ما بها، ضامة ما عليها، مركزة كيانها على استقامة منقار دقيق، كلها. كل الكيان منقار دقيق. تخرق رقتها به الفضاء، دقتها. مارقة باتجاه عمودي

ترومه، ولا كانت أبداً تروزه تجوبه، رهبة من عصف ريح جارف، رعباً من لمع برق خاطف.

ويهف بها، يسف فجأة سهماً دقيقاً يشق الفضاء، تسف وراءه مثله، لامة ما بها، ضامة ما عليها، مركزة كيانها على استقامة منقار دقيق، كلها. كل الكيان منقار دقيق. تخرق رقتها به الفضاء، دقتها. مارقة باتجاه عمودي، لا يكاد بها ينحرف أو يميل. تبدو لها مسفة من حالق الأعالي، حشائش الأرض، خشاشها، زحافها، وسلطان النحل في بهي طيلسانه.

تدنو منها في اتجاهها صور الأرض جامدة، متحركة؛ صغيرة تكبر، كبيرة تصغر؛ تداني صور الأرض، تقارب. وفي قوة اتجاهها العمودي المسف المارق، تخالط رؤيتها الدقيقة الحاذقة خشية، يراود أفئدتها الهشة ارتعاب. يعمها عمق إحساس بفقدانها سلطة الريش والجناح وألفة الهواء. أسلمت إلى ريح، ضاعفتها من ذاتها ريح، زادها من سوقها العمودي ريح، من لصق أجنحة بأضلع، دخولها في أضلع ريح، من دقتها ورقتها ريح، من قوة دفع لشدة جذب ريح. من كل ريح ريح. خشية وارتعاب تغشى رؤية وعمق كيان. صور تتدانى، تقارب، تتبدى على حد حرف من ملمس. حتى سلطان النحل، انتفض مستشعراً في الأفق قصداً،

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...

حطت الطيور

حطيت مع الطيور

طرت وحدي!

أحياناً، ذات طائر أغر، يتطلع على إثره، إلى (فرْكه) المناور، وسربه المغوار، يبتئس لفرد غاب أو طائر شرد أو عطب؛ لكن مشهد القائد لا يغيب، لا ينتكس المحارب، لا يستقيل أو يوقف، وإنما يتأسى ويستأنف؛ وأم الطير تلك، لم تعد تكرر درسها وتعيد، فذات طائر، قد فاق الدرس حقاً، جاز آفاق المعاد من تجارب الجنس وبني الجنس.

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...

حطت الطيور

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...

طارت الطيور!

في تجوابه الآفاق، في تجواله بسرب الأعالي، في انعتاقه من ثقل وزن وتوازن، مارقاً عمودياً سهماً باتجاه الأسافل، كان يرى ومثله فرْك الطير المسف، ظلالا من صغار السمك، مضطرباً في وجهته، مذعوراً تحت صفحة الماء، من رسم ظلال الطير المسف قصده. منظر حي بهيج، لم يراود أحلام طير من قبل. وأكثر من مرة ومرة، أبانت أفواه كواسر الماء، أسنان السمك الكبير عن شراهتها، مفتحة الأشداق، في انتظار نزلة كيان الظل الطيري، مطبقة عليه...

ذات طائر أغر، بإمكانه كان، أن يعد أسنان الحقد للسمك الكاسر الضروس، وأن يتملى خيبة الأشداق النهمة لالتهامه بظل وكيان. وكان يأسى لصغار أسماك، تعاشرها وتخالط على الدوام، شراهة أشداق، وشراسة أضراس، وتمنى. كم تمنى ذات طائر أغر، أن يرزقها أسماك الماء، قصيرة اليد والحيلة هذه، ريشاً مثله أشد وأقوى. كم تمنى لضعاف الماء هذه، من ضوارسه تلك، عزم اختراق فضاء وسماء ليعلمها لعبة الطير في الآفاق، تجواب الرحاب الصافية الزرقاء، لا نهائية الحدود. ألم يجاوز بلعبة طير مألوفة كل حد؟ ألم يطاول كواسر الطير والجوارح فضاءها المحتكر العتيد؟ فضاء الخالق الرحيم، لخلقه الكريم، ذاك الذي حددته لها وحدها، وحدّته كبار طير. لها وحدها؟ ليتها، صغار أسماك في طيات السيف اللجيني، تفعل في مائها، بكبار أسماكه مثل فعيله، بكواسر الفضاء!

نْقاب ... نْقاب ... نْقاب ...

حطت الطيور

حطيت مع الطيور

في تجوابه الآفاق، في تجواله بسرب الأعالي، في انعتاقه من ثقل وزن وتوازن، مارقاً عمودياً سهماً باتجاه الأسافل، كان يرى ومثله فرْك الطير المسف، ظلالا من صغار السمك، مضطرباً في وجهته، مذعوراً تحت صفحة الماء، من رسم ظلال الطير المسف قصده.

طرت مع الطيور

و...

حطيت وحدي !؟

وبدا ذات طائر أغر، مداوراً في الأجواء، على إثره الفرْك جاهداً معه، دائراً خلفه حوله، يميل به وينحرف، يحوم نازلا، يروم صاعداً. يرى ما بين أعال وأسافل، مشاهد كون لم تكتحل بها عين طير من قبل، سوى طير علمه السر. سر أن لا يرتعب أو يرتعش. لا، بل أن يقاوم الرهبة والرعشة ورغبة النجاة. تلك التي عرفها في نفسه، ونقلها لسربه، معرباً في بيانه، أن خوف المجاهل حق وطبيعة، والجرأة درس وتاج ونصيحة.

في تصعيدة قوية مائلة وانحدار، يختل لها نظم السرب ورتبه، يفاجئ ذات طائر صحبه، مسفاً يعز به اللحاق، منقاراً رقيقاً عمودياً دقيقاً، يخرق الفضاء، يمتطي من لا وزن ريح، من شدة عزم ريح، من دفع أعال، ومن جذب أسافل ريح، من كل شيء، ومن لا شيء ريح.

يعز به اللحاق، يلتقط على بعده الفرْك نظامه، يحوم مسفاً على هدي ذات طائر معلم لا يبز. يسف السرب عموداً صوب مشهد بسيطة ساحر نادر. يعز اللحاق، ويبدو ذات طائر، لعين طير مسفة على هديه وبعده، يبدو مارقاً نحو البسيطة، على نحو من شدة قصد غير مسبوق، تتابع متوقعة حدوداً جديدة في لعبة الطير، وهل من حد لجرأة ذات طير؟

تتابع، يبدو ذات طائر في اتجاهه لأرض، في قوة قصده، وسرعته نحو أرض، في مدى ما يوشك أن يلامس به الأرض. يبدو مؤكدا أنه يرمي قبل انحراف تصعيداً، أن يبلغ أقصى ما يمكن من مدى ملامسة ودون. من مدى اقتراب ودون. من مدى إشراف ودون.

وبدا ممعناً في قصده، مجاوزاً حدود لعبة وطبيعة، كيف ينحرف؟ متى ينحرف؟ يبدو جاوز المدى، فاق الحرج. أيستطيع بعدها انحرافا؟. أم لعله يروم. ماذا يروم؟

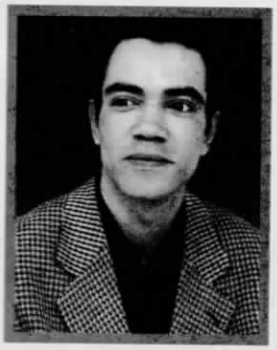
يبدو ذات طائر ممعناً في قوة اتجاهه، لعله أن... أو ... لكن...

ويبدو مخترقا وجه البسيطة، مارقاً كالسهم غائبا في نسيجها... وتبدو الأرض كأنها انفتحت له، انشقت لموعده ولقائه... مكثفة نسيج أديمها لحضنه، بسيطا فسيحاً...

طرت مع الطيور...

حطيت وحدي ...

في تصعيدة قوية مائلة وانحدار، يختل لها نظم السرب ورتبه، يفاجئ ذات طائر صحبه، مسفاً يعز به اللحاق، منقاراً رقيقاً عمودياً دقيقاً، يخرق الفضاء، يمتطي من لا وزن ريح، من شدة عزم ريح، من دفع أعال، ومن جذب أسافلَ ريح، من كل شيء، ومن لا شيء ريح.



هشام حراك

كان بالإمكان أن يكون

كان بإمكان احميدة أن يكون الدكتور احميدة لو أنه حقق أمنيته التي أفصح عنها للمدرسة، حين سألته عنها ذات يوم، وهو ما يزال تلميذا في قسم الشهادة الابتدائية .. كان بإمكان احميدة أن يكون الدكتور احميدة لو أنه لم يطرد، عامها، من المدرسة، ولو أنه تابع دراساته، وتخرج من كلية طب العيون، أو كلية طب الأفواه، أو كلية طب البهائم، أو كلية الطب، هكذا، حافية .. وكان بإمكان احميدة ألا تكون تسميته، هكذا، حافية .. كان بإمكانه أن يكون السي احميدة لو أنه خرج (أو تخرج) من بطن منتفخة - بفعل مرور تسعة أشهر - لامرأة متزوجة من رجل ذي بطن منتفخة .. على أية حال، كتب لاحميدة أن يكون، هكذا، حافيا، بدون «دكتور»، ولا «سي»، ولا هما معا : «السي الدكتور» .. وما دامت القاعدة تقول إن كل الأبناء لابد وأنهم من والديهم يرثون، فإن كل ما ورث احميدة، بشرة بيضاء من والدته، وجسدا نحيفا وقنينة حريق من والده، ثم كوخا من طوب وقصدير وحصيرا وفانوسا غازيا منهما معا.

x x x

يدخل احميدة إلى مقهى الدرب، مترنحا كالمعتاد، وفي يده قنينة حريق .. يتوقف، أسفل جهاز التلفاز المعلق على الحائط، بعد طول مقاومة لأجل إعادة التوازن إلى جسده المتمايل .. يقول بصوته المخمور، المتقطع، المدندن، والمتثاقل :

يدخل احميدة إلى مقهى الدرب، مترنحا كالمعتاد، وفي يده قنينة حريق .. يتوقف، أسفل جهاز التلفاز المعلق على الحائط، بعد طول مقاومة لأجل إعادة التوازن إلى جسده المتمايل .. يقول بصوته المخمور، المتقطع، المدندن، والمتثاقل :

- أنا العالم، والعالم كله أنا ... أنا لست أنا، ولست أنا، هو أنا .. من أحبني، فهو أخي، ومن كرهني، فهو (منتظرا إجابة) حبيبي .. في رأيكم، من أكون أنا؟

يصمت، لحظة، منتظرا إجابة من أحد الرواد .. لا أحد يجيبه .. الكل

منشغل بلعب الورق أو تلفيف الهاش .. الكل يتحاشى الرد عليه حتى لا يتشجع فيجالس أحدهم عله ينعم عليه بدرهم، أو سيجارة، أو عقب لفيفة هاش .. احميدة، الآن، ينفد صبره من شدة انتظار إجابة من أحدهم .. يقول، منفعلا، بصوته المخمور، المتقطع، المدندن، والمتثاقل :

- أنا (ـكم *) يا أبناء ال (ـات *).

هنا ينفعل الجميع دفعة واحدة .. كل الرواد يحتجون، الآن، على النادل ويطالبونه بطرده من المقهى .. يقصده النادل ساخطا .. يلكمه، بعنف، لكمتين أسفل عينيه (لكل عين لكمة)، وثالثة أسفل أنفه، ورابعة وخامسة أسفل بطنه، ثم (زدردلاو) ضربة رأسية مدوية، كالرعد، على وجهه برمته .. يسقط احميدة على الأرض متألما ومتأثرا لقوة الضربات وهمجيتها .. يبدو أنه يغمى عليه .. يجره النادل من كتفه، مثل خروف، ويلقي به خارج المقهى، فتبدأ ردود فعل الرواد تنبعث متتالية :

- هذا مسخوط هذا؟

- هذا غير مسخوط واسكتي؟ هذا راه مسخوط الشعب هذا.

- وبغيتوا ربي يحن بالشتا؟

- آسيادنا الله يهديكم .. قولوا الله يهديه، وقولو الله يستر.

- عندك الحق آخاي .. اللي شاف شي مصيبة، يقول الله يستر.

- العفو يا مولانا ... العفو ياmولانا ...

× × ×

السماء، هذا المساء، ثقيلة بالسحاب والغمام كالرصاص حتى يبدو أنها سوف تنفجر .. تبدو السحب، من خلال نافذة المقهى الوحيدة، تتجه ببطء السلحفاة، في اتجاه الشمال .. في الواقع، قد تكون تتحرك بسرعة فائقة، وقد يكون بعدها عن المقهى بعد السماء عن الأرض هو الذي جعلها تتراءى للناظرين تتحرك حركة السلحفاة .. يبدو، من خلال نافذة المقهى دائما، أن أمطار الخير والنماء قد اتخذت، بكل حرية، شمال أوربا وجهة لهذا العام .. بطء السحب في السماء، يؤكد أنها لن تنفجر أمطارا إلا حين تصل إلى سماء أرض اسكندنافيا .. هذا المساء هو أحد مساءات أواسط دجنبر .. تصل، إلى داخل المقهى، من حين لآخر، أصوات رعد مدوية، وأطياف برق تشل حركة مذيع نشرة الأخبار وصورته قبل كل ضربة رعد .. يبدو أن اصطدام السحب، في السماء، نعمة كبيرة من الرب على مخلوقاته في الأرض ... ضربة رعد واحدة، في الأرض، كفيلة بأن تجز رؤوس كل البشر والبهائم، وخطفة برق واحدة،

السماء، هذا المساء، ثقيلة بالسحاب والغمام كالرصاص حتى يبدو أنها سوف تنفجر .. تبدو السحب، من خلال نافذة المقهى الوحيدة، تتجه ببطء السلحفاة، في اتجاه الشمال .. في الواقع، قد تكون تتحرك بسرعة فائقة، وقد يكون

قبلها، في الأرض، كفيلة بأن تعمي أبصارهم جميعا، وإلى الأبد .. (ترى أينك الآن، وفي ظل جو هذا اليوم، يا احميدة؟) .. مقهى الحي كلها فوضى .. التلفزة لا تنبعث منها سوى صور متحركة، أما الصوت فقد تلاشى بين أصوات الرواد وقهقهاتهم .. دخان الهاش يملأ كل الفضاء .. وجوه كالحة وعيون احمرت بالهاش .. يقول أحد الرواد القابع في الركن الأمامي الأيسر :

- السماء ثقيلة بالغمام كالرصاص، ودوي الرعد يكاد يصدع رؤوسنا، ومع ذلك لا تريد أن تمطر .. إذا ما لم تمطر فإن حقول القمح سوف تموت جفافا.

يجيبه آخر يقبع في الركن الورائي الأيمن :

- عندك الحق .. الله يحفظ وخلاص ... هذا ما يقول بنادم.

ينادي ثالث على النادل :

- عزيز ... آجي، آجي ...

يصل إليه النادل .. يسحب شريط فيديو من داخل معطفه، ويمده به مسترسلا :

- استخدم هذا الشريط .. إنه أروع ما شاهدت عيناي.

يقف أسفل جهاز التلفاز المعلق على الحائط .. يضغط على الزر فيتوقف الجهاز عن البث، ولا أحد يجرؤ على أن يتفوه بكلمة .. يشرع احميدة يقلب الطاولات ويتبول على الكراسي، ولا أحد يجرؤ على أن يتفوه بكلمة سوى النادل الذي يشرع يستلطفه من بعيد :

بالفعل يكون له ما طلب : أزدف أردف، أزدف أردف، أزدف أردف، أزدف أردف، قرقلاف .. البطل يقتل كل أفراد العصابة، وينقذ المرأة الجميلة، فتغني وترقص له، ويغني ويرقص لها، فرحين بالقضاء على العصابة، وبميلاد قصة حب، على التو، بينهما .. شريط هندي لا يخرج عن المعتاد.

× × ×

في هذا الوقت، بالذات، الذي يعانق فيه البطل المرأة الجميلة، يدخل بطل قصتنا احميدة، من جديد، إلى مقهى الدرب مترنحا .. هذه المرة لا يحمل قنينة حريق، وإنما سكينا حادا وطويلا .. لا أحد من الرواد يستطيع أن يتفوه بكلمة .. يقف أسفل جهاز التلفاز المعلق على الحائط .. يضغط على الزر فيتوقف الجهاز عن البث، ولا أحد يجرؤ على أن يتفوه بكلمة .. يشرع احميدة يقلب الطاولات ويتبول على الكراسي، ولا أحد يجرؤ على أن يتفوه بكلمة سوى النادل الذي يشرع يستلطفه من بعيد :

- راه حشومة عليك آحميدة !

- ينظر إليه حميدة بسخط :

- تضربني يا وجه الطبل؟ لماذا تضربني؟ وهؤلاء الحشاشون لماذا لا

تضربهم؟ لو كانت لدي دريهمات أو بنية جسدية قوية لما تطاولت يداك ورأسك على جسدي النحيف؟ لماذا أنت صامت ؟ تكلم يا وجه الطبل؟

يصمت .. يجلس القرفصاء على الأرض .. يجهش بالبكاء :

- أعرف أنكم لا تطيقونني، لذلك سأخلصكم مني الآن وليس غدا.

يصعد من لهجته :

- أعرف أنكم لا تطيقونني، لذلك سأخلصكم مني الآن وليس غدا.

يصعد من لهجته :

- الآن وليس غدا ... الآن ... الآن ... الآن ...

- الآن وليس غدا ... الآن ... الآن ... الآن ...

... ويطعن نفسه طعنات متعددة في أماكن مختلفة من جسده ... يحاول النادل اللحاق به وإنقاذه، لكنه لا يصل إلا بعد فوات الأوان ... احميدة، الآن، يتخبط بين دمائه مثل ديك مذبوح، وأنفاسه، بالتدريج، تنقطع ...

× × ×

(××) كلام قبيح جدا.

قصة

محمد قنديل بعاير



زمن الرحيل

- «... أهذا زمن الرحيل يازوهرة؟»

عام مضى على فراقنا، كأنه البارحة فقط. ألاما أسرع مرور الأيام ! الزمن يمضي فلا يبقي على شيء، حتى بت أخشى أن تنسينني، كما نسيني كثيرون وأنا على قيد الحياة. ما ضرك لو انتظرت قليلا، لألملم شتات نفسي المتعبة وأضمد جروحها العميقة التي ظلت تنزف في داخلي زمنا طويلا .. إذ ما كاد صدرك الدافئ يحتضنني، فأنعم فيه بالأمان والهناء، كطفل وجد أمه بعد التيه، حتى انتزعتني يد الفراق بعنف، من بين أحضانك الرخية، وطوحت بك إلى هناك .. آه .. هناك .. لأعود إلى الوحدة من جديد، كما كنت منذ عام مضى ...

ها أنذا أسير وحيدا صباح جمعة أخرى. ليس معي سوى شاص يؤنس وحدتي .. العكازة الخشبية القديمة، تضرب برفق وجه التراب الأسود الصلب، تتخطى الصخور المغروسة في قلب الأرض مخافة السقوط

ها أنذا أسير وحيدا صباح جمعة أخرى. ليس معي سوى شاص يؤنس وحدتي .. العكازة الخشبية القديمة، تضرب برفق وجه التراب الأسود الصلب، تتخطى الصخور المغروسة في قلب الأرض مخافة السقوط، تكشط الحصى والحجارة المتناثرة أمامها، فتتطاير متدحرجة على جانب هذه الطريق الترابية المحجرة، المؤدية إلى ذلك السور القديم المتهدم الذي يتسلق على جوانبه، فروع الطلح المتشابكة، ويغطي الصبار بألواحه الشائكة وجذوعه النخرة، على حجارته الصفر المتداعية ...

أول مرة رأيتك فيها عند مدخل القرية، كنت عائدة من السوق، تحملين قفة على رأسك .. عندما مررت بقربي، انجذبت نحوك، وسحرني وجهك الأحمر اللآفح بفعل حرارة شمس الظهيرة .. التفت، سهوت،

وتابعتك بعيني المتطفلتين، لأفاجأ بعد لحظات، بالعكازة تعثر بي مصطدمة بحجر مدفون في الطريق، فأقتلع من مكاني، وأتهاوى متدحرجا على الأرض المغبرة .. انتبه الأطفال إلى المنظر، فهرولوا نحوي ضاحكين، وأحاطوا بي صائحين : والسكران .. والسكران ..

حاولت القيام، فخانتني رجلي اليمنى. لم أقو على الوقوف .. أثارتك الضجة، فالتفت جهتي. أنزلت القفة من على رأسك، وأسرعت تساعدينني على الوقوف .. تمسكت بيديك وأنت تحملينني، كغريق وجد شيئا يتعلق به. أسندتني على صدرك الدافئ، فوقفت. أعدت إلي عكازتي .. هددت الأطفال ونهرتهم، فتفرقوا خائفين .. قلت لي بلهجة لا تخلو من عتاب :

- مرة أخرى شوف قدامك ..

وقفت أمامك صامتا، كما لو ضبطت متلبسا بمغامرة جنسية. ماذا أقول لك؟ .. أنت السبب في ما حدث لي .. من يصدقني؟ شرعت أنفض الغبار عن ثيابي .. تأبطت عكازتي بإحكام، وتابعت القفز .. وأنت تبتعدين عني، سألت طفلا رق لحالي :

- هل تعرف هذه المرأة التي تسير أمامنا؟

- إنها زوهرة.

- هل هي متزوجة؟

- سمعت بأنها مطلقة.

- وأين تعيش؟

- مع إخوتها وزوجة أبيها.

- «لماذا لا نتزوج يا زوهرة؟»

في ذلك الصباح، اغتنمت فرصة انفرادي بك عند البئر، لأتكلم معك. فمنذ أن أسندتني على صدرك الدافئ، وأنا أترصد خطاك من بعيد، حتى لا أثير الشبهات .. اقتربت منك أكثر .. نبش شاص الرمل بأظفاره، نبح بشراسة، وتحفز للهجوم علي .. أمرته بالسكوت، فانبطح أرضا واضعا فمه بين رجليه الأماميتين .. لم تقولي أي شيء، بل انشغلت بإخراج السطل من البئر، وشرعت تسكبين الماء في الدلو .. وضعت يدي على جبهة الحمار .. قلت مستعطفا :

- الوقت يمر، ونحن نكبر .. أريد جوابا يازوهرة.

بقيت صامتة تدلين السطل في البئر، وتملئينه ماء .. نبح شاص فجأة .. من بعيد تعالت أصوات وضحكات نساء قادمات نحو البئر .. تظاهرت

في ذلك الصباح، اغتنمت فرصة انفرادي بك عند البئر، لأتكلم معك. فمنذ أن أسندتني على صدرك الدافئ، وأنا أترصد خطاك من بعيد، حتى لا أثير الشبهات .. اقتربت منك أكثر .. نبش شاص الرمل بأظفاره، نبح بشراسة، وتحفز للهجوم علي ..

بأنني عطشان، فاختطفت السطل منك، وشربت ثم أعدته إليك، وابتعدت مسرعا قافزا بعكازتي، لأختفي في الغابة ... وتكلمت النساء عني كما أبلغتني :

- دريويش الأعرج، لا يكف عن ملاحقتك وسيفضحك.

- ما زال يلح علي في الزواج.

- وهل ترضين بالزواج بمتقاعد سكير؟

- المطلقة لا يسترها سوى الزواج.

- وكيف ستعاشرينه ليلا، وهو لا يملك سوى ساق واحدة؟

- لو لم يكن يشرب الشراب الأحمر، لكان زوجا لائقا.

- الحق معها .. إلى متى ستظل في خصام مع زوجة أبيها؟

- «دريويش .. ما هي قصة حياتك؟»

سأكون صريحا معك منذ البداية يازوهرة .. نشأت يتيما يرعى الغنم بهذه القرية .. تلقيت الأوامر منذ الصغر، ونفذتها دون نقاش، حتى أصبحت الطاعة العمياء جزءاً لا يتجزأ

.. صفعتني أيدي السادة على وجهي، وركلتني أرجلهم في مؤخرتي .. كنت أسترق السمع من بعيد، إلى رجل فاقد ساقه، وآخر ذراعه، وهما يتحدثان مع جماعة غارقة في لعبة (الضاما) :

مني في الكبر : نعم أسيدي .. نعم ألالاَ .. صفعتني أيدي السادة على وجهي، وركلتني أرجلهم في مؤخرتي .. كنت أسترق السمع من بعيد، إلى رجل فاقد ساقه، وآخر ذراعه، وهما يتحدثان مع جماعة غارقة في لعبة (الضاما) :

- الرجل الحقيقي هو العسكري الذي لاينهزم.

- من لم يشارك في الحرب دجاجة قارقة.

- طِحْ في الواد.

- هزك الما .. خسرت الطرح .. عَمَّرْ واسكت ..

انخرطت في الجيش، كي أرحل عن هذه القرية الضالة. عبرنا البحر في الباخرة .. رحلنا إلى فرنسا، وشاركنا معها في الحرب ضد الألمان .. وقعت أسيرا عندهم .. وحتى يتخلصوا منا، حملونا ذات صباح ماطر في شاحنة .. أمرونا بالنزول للاستراحة .. فوجئنا بمدفع رشاش يظهر من شاحنة أخرى .. بدأوا يطلقون الرصاص علينا كيفما اتفق .. تشتتنا .. هربنا في كل اتجاه .. لاحت لنا غابة كثيفة معتمة .. عبرنا حقلا

أجرد طمعا في الوصول إليها، والاختباء بها .. انفجرت الألغام تحتنا .. تمزقت أجساد بعضنا .. تناثرت أيدي وأرجل ... كنت أتمنى أن أعود من الحرب بثروة، أشتري بها أرضا، وأقيم عليها حظيرتين للغنم والبقر، وأكلف راعيا برعيها في المروج الخصبة ... ولكنني عدت إلى هذه القرية الجاحدة بساق واحدة .. هذه هي قصتي يازوهرة ... فما ذنبي أنا في كل ما حدث؟ وهل كان مكتوبا على جبهتي يوم ولدت : «دريويش سيحارب إلى جانب فرنسا، ولكنه سيعود إلى الوطن محاربا قديما، فاقدا شكله السوي، ومتوكئا على عكازة خشبية ...»

- «كيف ترحلين عني يازوهرة؟»

صمت ثقيل موحش .. طرقات العكازة المُصَمَّتة، تتردد في مسمعي بانتظام .. شاص يجري هنا وهناك .. ينبح مبتهجا .. يتشمم الأعشاب الندية، كأنما يبحث عن طريدة جريح .. يختفي في الغابة المعتمة، بين سيقان الأشجار المتكاثفة، ثم يعود إلى الظهور في مكان آخر .. يجري نحوي منطلقا بأقصى سرعة ... وأنا أتمسك بك خائفا قبل الرحيل، أعدت عليك السؤال .. حاولت النطق غير أن

الآن أخرج من الغابة المعتمة، إلى فضاء واسع مضاء بأشعة الشمس الطالعة .. غيوم سود آتية من الغرب، منذرة بسقوط أمطار الخريف، ورياح قوية تتلاعب بأوراق الأشجار الذابلة .. جلدة العكازة تنغرس في الرمل الرخو .. عرق غزير حار، يتصبب على جبهتي ووجهي،

المرض الخبيث أوهن قواك .. مر شاص بباب الكوخ المفتوح، فابتسمت مشيرة إليه بعينيك الذابلتين .. أتذكرين يوم اعترض سبيلنا ابن عمك ونحن عائدين من البئر، إمعانا منه في تخويفي ليبعدك عني .. حاولت الدفاع عنك، ولكنه دفعني بقوة في صدري .. سقطت العكازة من يدي، وتهاويت أرضا .. لم أستطع فعل أي شيء، أمام ثورته واندفاعه سوى طلب النجدة بأعلى صوتي .. أمسك بتلابيبك، وشرع يجرك من شعرك .. نبح شاص مهتاجا .. ارتمى على ساقه يعضها بأنيابه، مما اضطره إلى تركك، والانشغال بإبعاده عنه .. أسرع القادمون من البئر، ففر وهو يعرج ليختبئ في الغابة ... الآن أخرج من الغابة المعتمة، إلى فضاء واسع مضاء بأشعة الشمس الطالعة .. غيوم سود آتية من الغرب، منذرة بسقوط أمطار الخريف، ورياح قوية تتلاعب بأوراق الأشجار الذابلة .. جلدة العكازة تنغرس في الرمل الرخو .. عرق غزير حار، يتصبب على جبهتي ووجهي، ويسيل من إبطي على جسدي .. شاص تعب من الجري، واكتفى بالسير هادئا إلى جانبي .. أزيح بالعكازة فروع الطلح المتشابكة التي غطت جانبا من الباب المشرع .. أتجاوز

الصبار الذي اكتسح الحجارة المتداعية، بجذوعه الجافة .. أتسلل من ثقب كبير في السور القديم .. أبحث هنا وهناك .. كل شيء هنا متشابه .. لافرق بين هذا وذاك .. ومع ذلك فأنا أعرف وجهك ...

- «هل عرفتني يازوهرة؟»

أنا دريويش المحارب القديم الذي وفى بالعهد الذي قطعه على نفسه، منذ ارتباطه بك : أن أقلع عن الشراب، وأداوم على الصلاة ولاأقطعها، فلم يعد أطفال القرية، يعترضون سبيلي ويصيحون في وجهي. وا السكران .. بل أخذوا ينادونني : بالحاج، كلما رأوني أخرج من المسجد، بالرغم من أنني لم أذهب إلى الحج مطلقا، وإن كنت أمني النفس بزيارة ذلك المقام .. ولكنك تعرفين أن المعاش تقادم به العهد، فلم يعد يفي حتى بالمتطلبات الضرورية ... شاص ينبح .. أنتبه من شرودي .. نساء القرية وأخواتك قادمات من الباب .. امتعضن لرؤيتي، فتثاقلت مشيتهن .. أعترف لك بأن لا أحد يحتملني في هذه القرية سوى أنت وشاص ... سينتظرن حتى أبتعد عنك، وسيقلن عني كعادتهن :

- ها هو دريويش المجنون عاد يكلم الحجر.

وداعا يازوهرة، وإلى لقاء قادم ...

شاص ينبح .. أنتبه من شرودي .. نساء القرية وأخواتك قادمات من الباب .. امتعضن لرؤيتي، فتثاقلت مشيتهن .. أعترف لك بأن لا أحد يحتملني في هذه القرية سوى أنت وشاص ...

قصة

مصطفى لغتيري



الفرح الجديد

الامتداد لا حدود له، وأشجار التين والصبار منتشرة في كل مكان .. خضرتها اليانعة تشلح عن المكان وحشته .. أكوام من التربة متراكمة تتخللها صخور تميل إلى البياض، تنغرس في أعماق الأرض فلا تبدو منها غير بقع تنتشر في غير انتظام ... والطفل يركض مع الأطفال في كل الاتجاهات، جلهم أقاربه الذين يقضي العطلة الصيفية في ضيافتهم، جسده الصغير ينضح بسيل العرق، تحت أشعة الشمس الحارقة .. وفي ظلال شاحبة انطحت كلاب ترقب الأطفال بأعين متكاسلة، لهاثها يبعث على الضحك .. البحر الذي لا يبعد عن القرية كثيرا، يرسل بين الفينة والأخرى أنفاسه المنعشة، فتتلقفها أجساد الصغار الملتهبة بلهفة وعشق .. بغتة وبشكل لم يتوقعه، لاحت من بعيد، تحمل على رأسها كيسا، تغوص بأقدامها في اتجاه طاحونة القرية .. تسارعت خفقات قلبه، ودهم الاضطراب

> .. بغتة وبشكل لم يتوقعه، لاحت من بعيد، تحمل على رأسها كيسا، تغوص بأقدامها في اتجاه طاحونة القرية .. تسارعت خفقات قلبه، ودهم الاضطراب حركاته .. وحتى لا يفتضح أمره دارى ارتباكه، ثم خاتل أصدقاءه وتسلل مبتعدا.

حركاته .. وحتى لا يفتضح أمره دارى ارتباكه، ثم خاتل أصدقاءه وتسلل مبتعدا. لمحه ابن عمه يبتعد فسأله أين يذهب، تحجج بأمر ما .. ولما أصر أن يرافقه رفض بقوة .. مَوَّهَ على قريبه وغاص في أحد البساتين .. الحرارة تلفح جسده غير أن الاخضرار الذي احتضنه بلطف خفف من قسوتها .. عيناه لا تفارقانها، تعلقتا بها بكل إصرار .. يخشى أن تضيع منه إن غفل عنها برهة ... تذكر حينئذ تلك اللحظة المتوترة، حين تأججت في أحشائه لوعة لم يشعر بمثلها من قبل .. كان الوقت صباحا قابلها قرب البئر لما رافق أحد أقاربه لجلب الماء .. ما إن اشتبكت نظراتهما حتى أحس أنه لن يستطيع الانفلات من سطوتها .. اخترقه لحظتها شيء ما، لم يتبين طبيعته .. رعشة اعترته، ودوار خفيف اكتنفه، تدفقت الدماء فجأة إلى رأسه، تسارعت نبضات قلبه .. لم يستطع أن يحدد بدقة ما إذا كانت دواخله قد

فقدت شيئا ما أو أضيف إليها شيء جديد .. بيد أنه كان متأكدا أن نفس الشيء حدث لها .. صعب أن يبرهن على ذلك ولكنه أحس به .. انتزعت نظراتها من نظراته وانصرفت .. بينما استغرقته حالة من الذهول دامت مدة من الزمن .. فيما بعد عرف اسمها وارتشف أخبارها قطرة قطرة، علم أن الكثير يطمحون إلى الفوز بقلبها .. لم ينل ذلك من عزمه .. أحس أن انتماءه إلى المدينة يرجح كفته ويمنحه امتيازا أثلج صدره .. انبثق لها من بين النباتات الكثيفة، فبدت سيماء المفاجأة على ملامحها .. أسرعت في مشيتها، فتبعها بقدمين لا تكادان تحملانه وهو يلتفت في كل الاتجاهات خوفا من أن يراه أحد .. دنا منها بشكل كبير .. ولما تبينت إصراره على ملاحقتها، التفتت إليه متصنعة الغضب .. ماذا تريد مني؟ اذهب إلى حالك.

أحس أن غضبها مفتعل .. عيناها الباسمتان أوحتا له بذلك .. قهر اضطرابه وبصوت متهدج خاطبها : فقط أريد أن أكلمك.

تابعت سيرها، غير أن خطواتها تباطأت قليلا وهي تحدجه بعينيها العسليتين :

- قل ماذا تريد؟ أخاف أن يرانا أخي.

كاد نبضه يتوقف .. انحبست الكلمات في حلقه، فلم يدر ما يقول، لاحظت ارتباكه فرمقته بنظرة أججت من حدة الوجع الذي باغته .. لم ينبس ببنت شفة .. انجذب جسده نحوها .. تقدم خطوتين .. أدخل يده اليمنى في جيبه والاضطراب يكتفه، أخرج «علكة» التمع لون غشائها الأصفر بين أصابعه المضطربة، وبيد متوترة مدها إليها .. بعد تردد لم يدم طويلا بسطت يدها .. تناولتها منه وابتسامة خجلى تداعب شفتيها القرمزيتين .. فرحة غامرة اكتسحته .. استأنفت سيرها .. حاول أن يتبعها إلا أن قدميه تصلبتا .. شيعها بعينيه الذاهلتين .. وبعد هنيهة انتشل نفسه من ذهوله «لقد كلمتها وقبلت العلك مني» قال ذلك في أعماقه وقد افترت شفتاه عن ابتسامة ماكرة .. انسل وسط البستان، وما هي إلا فترة قصيرة حتى أخذ مكانه بين الأطفال .. سأله قريبه عن المكان الذي ذهب إليه .. تجاهل سؤاله، وانشغل إلى أبعد الحدود بتأثيث دواخله بالفرح الجديد، الذي حل ضيفا على كيانه، محاولا أن يفرد له أجمل مكان في قلبه.

.. سأله قريبه عن المكان الذي ذهب إليه .. تجاهل سؤاله، وانشغل إلى أبعد الحدود بتأثيث دواخله بالفرح الجديد، الذي حل ضيفا على كيانه، محاولا أن يفرد له أجمل مكان في قلبه.